Декоративное Искусство СССР

12 337 1985





Искусство в условиях научно-технического прогресса

Все более действенным стимулом, соединяющим в одно целое трудовые усилия советских людей, становится сегодня потребность нашего общества в ускоренном развитии всех сфер хозяйствования, во всемерной интенсификации научно-технического прогресса.

В документах апрельского (1985 г.) Пленума ЦК КПСС в связи с этим так сформулированы главные цели, стоящие перед нами сейчас: от эволюционного течения научно-технического прогресса, которое происходит в большинстве отраслей народного хозяйства, надо переходить к революционным сдвигам — к принципиально новым технологическим системам, к новейшей технике, способной обеспечить наивысшую эффективность трудовых затрат. На основе современных достижений науки и техники должно быть осуществлено перевооружение всех отраслей. Отсюда требование времени: выйти на мировые рубежи научно-технического прогресса по всем основным направлениям.

Переход на рельсы ускоренного научно-технического развития экономики, интенсификация промышленных разработок на основе революционного, а не эволюционного преобразования ведущих отраслей народного хозяйства объективно предполагает вовлечение в этот процесс всех сфер общественного бытия. Решение задач, поставленных сегодня в центр нашей экономической политики, не ограничено только рамками народнохозяйственных планов. Существенная роль в реализации целей интенсификации общественного производства, всемерного повышения его эффективности на основе использования достижений научно-технического прогресса принадлежит культуре в целом и художественной практике в том числе.

Искусство и научно-технический прогресс не противостоят друг другу, как это может показаться на первый взгляд. Не только потому, что реализация поставленных НТП задач в конечном счете означает утверждение «жизни по законам красоты». Взаимосвязь обеих сфер находит наглядное выражение в концентрации творческой мысли на ведущем направлении: ведь интенсивности научно-технического прогресса неизменно отвечают усложнение и углубление духовной жизни общества.

Искусство искони призвано формировать, воспитывать активную, созидающую личность, быть аккумулятором творческой энергии в обществе. В этом его социальная роль, общественное призвание.

Оно формирует душу человека — не только добросовестного, честного, ответственно выполняющего трудовой долг, но человека-творца, человека-созидателя. Поэтому именно сейчас роль искусства как аккумулятора творческой энергии необыкновенно велика. Конечно, если смотреть с чисто экономических позиций, кажется, будто для решения насущных общественных проблем необходимо лишь повысить производительность труда, поднять его техническую оснащенность, сделать труд более содержательным, интересным, творческим, приносящим максимальное моральное удовлетворение каждому труженику, добиться ликвидации устарелых форм ручного, малопроизводительного, тяжелого труда. Но цели НТП измеряются не только экономически. Это — и социально-культурная программа, поскольку научно-экономическая революция рождает вместе с новым отношением к труду и небывалые условия, и новые формы труда, основанные на рациональном научном расчете, разумном и бережном отношении к окружающей среде и т. д.— короче, она приводит к труду, имеющему не только производственное, но и особое этическое измерение.

В этой перспективе современная художественная практика может и должна восприниматься как часть общей работы по утверждению новых устремлений — часть, активно влияющая на формирование «человеческого фактора» предстоящих преобразований.

При всей универсальности новейшей техники необходимы поиски специфических для социалистического общества путей гармонического ее сопряжения с человеком и природой. Задача, следовательно, чрезвычайно усложняется: ведь мы не можем принять многое из того, что «эффективно» лишь в сиюминутном и, так сказать, чисто цифровом выражении, безотносительно к творческой наполненности труда. Не можем — как это делается постоянно в капиталистических странах — осуществлять интенсификацию экономики за счет хищнической эксплуатации природных и человеческих ресурсов, формирования нравственно усеченной, специализированной, культурно неразвитой личности. Поэтому партия и ставит вопрос об ускорении развития социалистического общества как целого, в котором научно-технический прогресс оказывается глубинным образом связанным с совершенствованием духовно-социальных сторон нашей жизни. В этих условиях писатели, художники, вся творческая интеллигенция должна искать яркие формы выражения высоких социальных, гуманистических идеалов, достижение которых является целью нашего общества, выступать с критикой узкопрагматического проведения в жизнь технических преобразований, активизировать не только художественные, но и публицистические формы воздействия на общественное сознание.

Научно-технический прогресс непосредственно затрагивает многие направления художественной деятельности. Дело в том, что перемены в области перестройки управления и хозяйствования отражают кардинальные сдвиги в общественной психологии, обозначают новый уровень и качество мышления, которые предполагают в каждом из нас готовность к смелым творческим решениям, проявление самостоятельности и инициативы. А это значит, что есть прямая связь: интенсификации нынешнего производства отвечает всевозрастающая потребность в новом образном насыщении современного художественного творчества, в расширении его содержательно-тематического диапазона, диктуемого актуальной реальностью наших дней. Усиление деловитости во всех сферах деятельности, повышение чувства личной ответственности за порученное тебе дело, за то, чтобы намерения не расходились с реальным выполнением планов, требуют новых поисков, как повысить весомость, значимость, эффективность того, что художник хочет и должен сказать своим современникам. Жизнь уже доказала, что новое отношение к требованиям эпохи не появляется само собою. Людям надо помочь убедиться, говорил товарищ М. С. Горбачев, что ускорение научно-технического прогресса — это жизненно важное дело, которое отвечает интересам всех, позволяет каждому широко раскрыть свои способности и талант. Думается, такая помощь, такое объемное разъяснение генеральных направлений нашего общего движения вперед крайне необходимо, если мы хотим вовлечь в процесс перестройки народного хозяйства всех работников на местах. Возрастающая на данном этапе роль искусства в общественной жизни, потребность людей видеть в художественном творчестве не просто источник удовольствия и эстетических переживаний, а прежде всего помощника в постижении социальных проблем, идеалов, ни с чем не сравнимую школу нравственности — все это чрезвычайно повышает ответственность художника. Меняются критерии действенности создаваемых произведений, сам подход к сфере творчества, от которого сейчас ждут активного вторжения в реальную работу по переустройству на новый лад устоявшихся стереотипов общественного сознания. На первый план поэтому выходят сегодня вопросы глубины и содержательности творений художника, его мастерства, его умения ввести нас в круг своих размышлений о времени и о себе, увлечь образом активного современного героя.

Преломляя в художественных образах сложные процессы меняющейся на наших глазах действительности, живописцы, скульпторы, графики, мастера монументального и декоративно-прикладного искусства не могут не ощущать своей вовлеченности в происходящее. Создаваемые ими произведения как бы объективируют гуманистические аспекты научно-технического прогресса, выявляют его направленность на подлинно человеческие ценности, на достижение принципиально новых уровней культуры. И в этом смысле соотнесение НТП с художественными тенденциями, определяющими нынешнее состояние изобразительного творчества, знаменует не только вспомогательную, но и созидательную функцию искусства. Именно работа художников воспроизводит ту обратную связь техники и человека, без которой немыслимо само понятие прогресса.

Есть еще один важный аспект, обнаруживающий связь научно-технического прогресса и художественной практики. НТП приносит с собой новое оснащение творческого процесса, вызывает изменение самой технологии художественно-проектной деятельности. Дизайн, архитектура, художественная промышленность и другие области искусства с приходом компьютерной техники обретают возможность наглядного моделирования не только бесконечных вариантов практически любого пластически-пространственного решения, но и многообразных форм его восприятия в конкретной среде. В результате художник, опираясь на машинный перебор заданных трансформаций пластической идеи, парадоксальным образом приходит к выявлению уникального начала в собственном проекте. Новая техника становится для него таким же инструментом проведения творческой воли, как традиционный карандаш, побуждает наделять индивидуальным художественным качеством многое из того, что ранее таковым не могло обладать в силу технической трудоемкости и, как следствие, привычного отторжения от мира эстетических ценностей.

Научно-техническая революция имеет, следовательно, многие составные компоненты, которые, взаимодействуя между собой, становятся сегодня все в большей мере источником и главной движущей силой прогресса, в том числе и в искусстве. Прогнозы на будущее показывают, что ускорение НТП, по существу, означает непрерывную цепь коренных качественных преобразований во всех фундаментальных общественных структурах. Когда в обществе назревают подобные кардинальные перемены, когда отчетливее обнаруживают себя социально выраженные веления времени, тогда для художественного познания открываются новые пути. И именно тем, насколько полезно и принципиально верно осуществляется участие искусства в решении актуальных для общества вопросов, измеряется тогда и социальная, и — в большой мере — эстетическая значимость художественного суждения о времени.

На 2-й стр. обложки:

К 80-летию революции 1905 г. Мозаика «1905 год»
Метро «Баррикадная», Москва
Художник Ю. Королев

Дмитровский фарфоровый завод: «массовку» на уровень художественных изделий

Татьяна Астраханцева

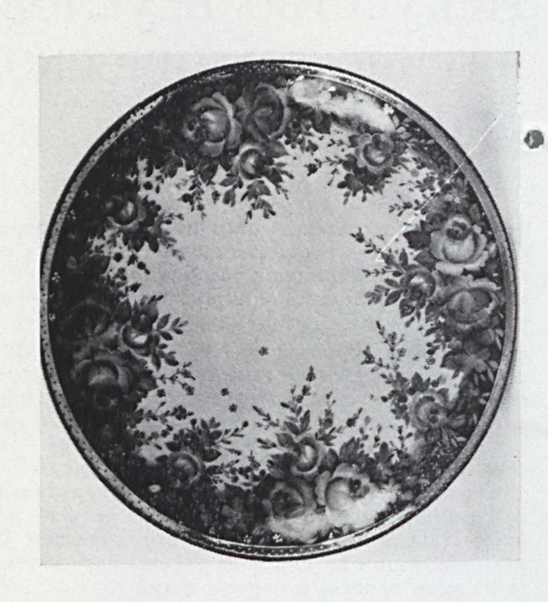
Еще несколько лет назад самой насущной проблемой в фарфоровой промышленности была необходимость обеспечить население фарфором, простыми чашками и тарелками. Сегодня задача усложнилась. С исчезновением острого дефицита на фарфоровые изделия особенно отчетливо выступили проблемы художественного качества и разнообразия ассортимента. Строгие оценки потребителя, посещающего художественные выставки декоративно-прикладного искусства, знакомого с уникальными работами художников, к тому же имеющего возможность тут же в магазине сравнить продукцию наших производств с изделиями зарубежных фирм, не позволяют уже отечественной промышленности выпускать фарфор низкого художественного уровня. Покупателя интересуют сегодня красивые, разнообразные и удобные в быту вещи, оригинальные новинки, высокохудожественные изделия. Особенно повышенные и совершенно обоснованные требования знатоки предъявляют к старым прославленным предприятиям: Дулевскому и Дмитровскому фарфоровым заводам, ЛФЗ и Конаковскому фаянсовому заводу имени Калинина, ждут от их изделий особой самобытности, эстетической выразительности. Но способны ли эти заводы сегодня сохранить своеобразие, держать свою марку? Что следует предпринять, чтобы поднять «массовку» до уровня художественных изделий? Какие проблемы волнуют коллектив заводских художников? Есть ли у них возможность для творческого роста и перспективного развития художественных и производственных традиций русского фарфора? Поставленные вопросы попытаемся рассмотреть на примере известнейшего предприятия России, которое собирается отметить свое 220-летие — Дмитровского фарфорового завода.

*

Дмитровский фарфоровый завод расположен в поселке Вербилки к северу от Москвы, невдалеке от города Дмитрова. Основанный в 1766 году английским купцом Гарднером, он являлся вторым фарфоровым предприятием России после императорского и первым русским частным заводом. Теперь это крупное современное предприятие, выпускающее главным образом чайно-кофейную посуду 500 наименований общим тиражом в 42 миллиона штук в год. Оно обладает прекрасным музеем, ассортиментным кабинетом, просторными художественными мастерскими, в которых работают 15 художников и скульпторов. Завод — постоянный участник и лауреат международных и всесоюзных выставок и торговых ярмарок. Таковы анкетные данные Вербилок — внешние показатели удачной судьбы, ведущего положения и уверенного развития завода.

С творческими работами художников Вербилок зрители могли познакомиться на проходившей в Москве в 1984 году выставке подмосковного искусства, где наиболее ярко и полно коллектив завода смог продемонстрировать свой творческий потенциал и индивидуальные дарования. Рядом с опытными мастерами выступали молодые, начинающие художники. Стилистически не похожие друг на друга, все они связаны единством школы, художественного направления. Что же характеризует это направление, откуда оно вышло?

Вербилки — живописный уголок подмосковной природы с лесом, речкой Дубной, тихий, поэтичный, благодатное место для творчества. Здесь возникло и расцвело прекрасное искусство русского фарфора, в котором воедино слились красота края, изысканная драгоценность материала, талантливость и внутренняя духовная культура мастеров. Не случайно поэтому на заводе Гарднера так быстро появились свои способные мастера-самоучки: формовщики, литейщики, живописцы, лепщики, появилось даже и свое представление о культуре быта, еды. Если присмотреться к посуде Вербилок, к размерам чашек, то можно заметить такую особенность: по сравнению с изделиями других заводов, они невелики по размерам. Обычно московский фарфор ассоциируется с яркой «трактирной» посудой, объемными аппетитными чашками, типичными для Дулева. Вербилки дают пример иных образов — скромно благородных форм, обладающих изяществом, камерностью, строгой интеллигентностью. Несправедливо, что на многих обсуждениях выставок, когда речь заходит об особенности московской школы фарфора, большое внимание как наиболее характерному явлению уделяют Дулеву, а к Вербилкам относятся сдержанно. Дулевский и дмитровский фарфор — это два крыла одной птицы, две линии развития единой национальной школы фарфора, разные и чем-то похожие, но всегда гармонично дополняющие друг друга. Одна живописная, буйная по цвету, в основе которой лежит мазковая «агашечная» роспись кузнецовского фарфора, другая — графичная, с тонкой живописью, природой которой являются линия, четкость конту-





В.Лебедева
Блюдо
«Павловский платок»
Фарфор,
надглазурная роспись

В.Моисеенко
Ваза
«Союз нерушимый»
Фарфор,
надглазурная роспись

На стр. 3
Б.Калита
Сервиз «Первый снег»
Фарфор,
надглазурная роспись

Ю.Ганрио
(автор формы)
Е.Смирнов
(автор росписи)
Сервиз «Ландыш»
Фарфор, серебро

ров и прорисовок, подмалевок и эффектная разделка. В дулевском фарфоре роспись ложится свободно на плоскость, мало считаясь с формой, в дмитровском же, наоборот, большое уважение к форме, к ее структуре. Не случайно, что Вербилки породили в формообразовании предмета целое направление, создали свою культуру. Дулево характеризует яркая палитра, построенная на неожиданных колористических сочетаниях с живописной мазковой росписью. Колорит Вербилок строится на строгих локальных тонах, тонких цветовых сочетаниях, упорядоченных линейной композицией, дмитровская графика часто оперирует одним цветом. Прием росписи здесь ближе технике акварели. Такая особенность стиля дмитровского рисунка способствовала более легкому и успешному переходу завода на создание механизированного декорирования: техники сдвижной деколи, перевода рисунка через шелкотрафаретную сетку, которые активно начали применяться в нашей промышленности в 70-е годы.

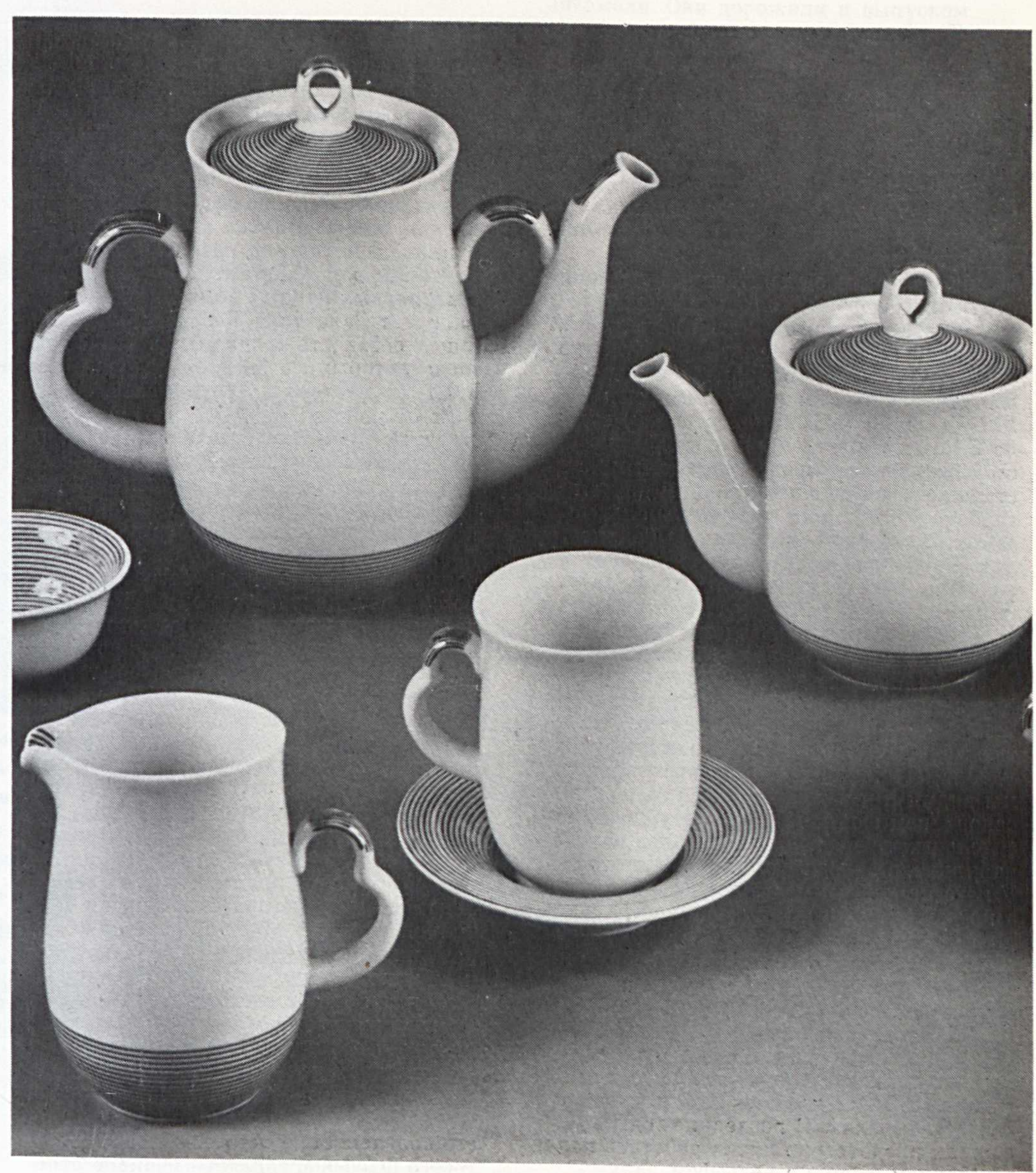
У истоков современного стиля Дмитровского завода стоял Евгений Петрович Смирнов, на протяжении долгих лет руководивший художественной лабораторией завода. Этот одаренный художник, великолепный мастер фарфора, большой знаток искусства, сам имевший прекрасных учителей, создал впоследствии настоящую школу, творческий коллектив единомышленников.

И еще одно имя невозможно отделить от современного искусства Вербилок — это Юрий Борисович Ганрио, родоначальник формообразования советского бытового фарфора. Это он раскрыл подлинную пластику предмета, сумел выявить зрительно-силуэтную и объемную связи между изделиями. Восприятие скульптором формы как большой выразительной архитектуры, где главными должны восприниматься контур, масса, светотень, без которой нет пластического объема, стало исходной позицией для многих молодых заводских скульпторов.

Сегодня самое старшее поколение художников представляют двое — главный художник завода Олег Николаевич Каховский и Сергей Георгиевич Уваров, достойные продолжатели Е.П.Смирнова. Они буквально прикипели душой к производству и, как никто, чувствуют его особенности. Опыт, знание материала и возможностей завода позволяют им безошибочно находить необходимые композиции, мотивы, цветовые сочетания. На последней зональной выставке всех поразил сервиз С.Уварова «Онега» с перламутровой живописью бесцветного люстра на белоснежной блестящей поверхности фарфора. Неожиданность и изысканность такого цветового сочетания давала эффект драгоценности фарфора как материала. Примечательно, что эта выставочная работа оказалась вполне реальной для внедрения в производство.

Зональная подмосковная выставка раскрыла новые яркие грани таланта и других заводских художников. Несмотря на то что творческая лаборатория понесла за последние годы немалые утраты: ушли из жизни Е.П.Смирнов, Ю.Б.Ганрио, А.И.Коновалов, совсем молодая М.Бахтеева,— творческий коллектив не распался, не погасло и вдохновение. Из работающих художников сегодня особенно можно выделить две самобытные индивидуальности: Петра Смирнова и Бориса Калиту, вступивших в период своей творческой зрелости. П.Смирнову — духовному наследнику заветов Е.П.Смирнова, было сложнее, чем многим, обрести собственное лицо, не раствориться в произведениях отца, не стать вторым. Своеобразие его манеры в том, что в ней слились наши представления об искусстве фарфора с современным ви́дением мира, глубоким пониманием законов красоты природы, среды, окружающей художника. Петр научился мыслить в материале и чисто фарфоровыми средствами выражать большие и важные темы, свои чувства, настроения. Очень свободно владеет он богатым арсеналом фарфоровых средств, композиций, цветом, орнаментом, находя все время различнейшие его вариации, непохожие







друг на друга. В основе его работ лежит эмоциональное образное начало. Образ диктует форму выставочных ансамблей, цвет, скульптурные украшения. П.Смирнову подвластны и ювелирная графика орнамента, и мазковая тонкая живопись. Все его композиции отличает особая фарфоровая чистота, рисунки его как бы умыты росой, им свойственны негромкая мелодичность и музыкальность.
Борис Калита предпочитает четкую конструктивную форму, он скульптор, строгий к себе и требовательный в искусстве. Он пришел на завод в тот момент, когда область фарфорового формообразования обогатилась такими личностями, как Ю.Б.Ганрио и В. Н. Ольшевский. В судьбе Б.Калиты Юрий Борисович Ганрио стал больше чем просто учителем и наставником, он был его старшим другом, глубоко уважающим профессиональные замыслы молодого коллеги. От Ганрио Калита четко усвоил одно замечательное качество, необходимое скульптору, работающему в промышленности: выполнять работы с учетом производства, трезво оценивать заводские возможности. В сервизах Калиты всегда чувствуется рука художника-производственника, хотя ему подвластны и самые сложнейшие, богатые фантазией решения. Его посуда очень удобна, функциональна, человечна, это мы видим и в устойчивых, с утолщенным основанием формах, в скульптурно выразительных ручках, хватках, сливе носика чайников, в складируемости предметов.
У него на первом месте всегда функция, а потом уже образ, к гармоничному слиянию которых он шел последовательно в течение многих лет, внутренне развивая пластические богатства формы и ее эмоциональное содержание. Сервизы Калиты — благодатная почва для росписи, но они хорошо могут смотреться и совершенно белыми, настолько выверены и художественно выразительны пластические силуэты изделий. В последние годы художник плодотворно начал работать над сочетанием формы с рельефом, задумываться о введении в ансамбль самостоятельной мелкой пластики, вспоминая великолепную гарднеровскую традицию.
Развивают свои творческие принципы и другие художники завода. Интересные заявки в духе супрематизма показал на выставке Владимир Кузнецов в сервизе «Праздник». Крепко построенные вещи, с четким композиционно законченным рисунком, тематически разнообразные, характерны для Алевтины Горьковой. А в живописных ручных композициях силу набирает Валентина Лебедева, продолжающая развивать традиции цветочной росписи, которыми с блеском владели старые опытные мастера А.Чекулина, В.Лосев, А.Коновалов.
Плодотворным представляется поиск Владимира Никонова, осваивающего новое направление, ориентирующееся на цветные массы и скульптурную лепнину.
Много энергии отдает экспериментам для производства Юрий Золотов. Это его новая форма селедочницы, остросовременная по силуэту, получила премию в отраслевом конкурсе на лучшую бытовую вещь массового спроса. Анатолию Харитонову, потомственному фарфористу, как и многим, свойственна типичная для фарфора цветочная роспись, она обрела в его творчестве свежее звучание, художник непринужденно использует в композиции то мелкую россыпь букетов, то сочные плоды богатого урожая, то пышные растительные мотивы, получившие силу и нежность цветового решения. Активно, с увлечением трудятся на заводе недавние выпускники Строгановки Н. Сочилкина, супруги Вл. и В.Моисеенко. Е.Лопатухина, предпочитающие обращаться к крупным монументальным формам.
Молодежи еще предстоит осваивать специфику дмитровского фарфора, высокую культуру его традиций.
Выставочная деятельность — отнюдь не главная, хотя и интереснейшая сторона жизни заводского художника. Основной его обязанностью остается создание бытового фарфора, заинтересованное отношение к ассортименту массовой продукции.

*

В прикладном искусстве понятие «художественное» двойственно по своей природе, оно включает в себя два аспекта: красоту и пользу, эстетическое оформление и утилитарность. С этих позиций рассматривают образцы художественные советы промышленности. В малосерийных дорогостоящих сервизах эстетическим качествам уделяется много внимания. Но когда дело доходит до массовой продукции, о нем как будто забывают. Действительно ли трудно совместимы «художественность» и массовость? Напомним, что сервизы с ручной росписью на многих заводах составляют всего 10—13 процентов. В основе же современного фарфорового производства стоят машины-автоматы, механизированные способы декорирования: деколь, шелкография, печать, штамп, аэрограф, которые, естественно, вносят в оформление элементы механистичности, упрощенности. Работа над оформлением продукции механизированным способом требует от художника еще больше напряжения и мастерства. Его основная современная задача — создавать художественный стиль бытовых изделий, добиваться даже в самых многотиражных рисунках впечатления свежести, оригинальности авторского почерка. Но почему художник не всегда до конца раскрывается в массовых изделиях? Может быть, в готовой деколи, шелкографии он не видит адекватности своему замыслу из-за технического несовершенства исполнения? Да, это большой недостаток механизированных разделок. Для улучшения их качества заводу необходимо прежде всего новое современное оборудование. Это будет стимулировать и творческий труд художника.
В последнее время иностранные фирмы широко рекламируют свои технически превосходные деколи. Действительно, полиграфическое качество зарубежных рисунков великолепно, но им не хватает

главного и весьма важного свойства: ощущения руки художника, его непосредственного восприятия природы, умения обобщать, стилизовать. Это скорее натуралистические фоторисунки к ботаническому атласу, выполненные фотографом, а не живописцем или графиком. Слабое техническое вооружение нашего производства мешает заводам создавать конкурентоспособные изделия, тормозит работу художников над массовыми разделками.

Когда попадаешь в Московский Дом фарфора на Ленинском проспекте, изделия Дмитровского завода предстают достаточно полно и разнообразно: здесь чайные и кофейные сервизы, отдельные чайные пары, сахарницы, масленки, салатники, чайники, тарелки. В выборе наряду с дешевой посудой есть тонкостенные белоснежные сервизы с изящной ручной росписью. Рядом с классикой соседствуют и интересные новинки: чайницы, сувенирные штофы. Для посуды Вербилок характерны также благородство и скромность декора, строгость формы, глубокое уважение к материалу, в рисунках нет крикливости цвета, манерности, они художественно закончены и композиционно организованы, цветное крытье сочетается с чисто белыми изделиями, сдвижная деколь соседствует с разделкой в «горох». Но, присмотревшись повнимательнее, замечаешь и немало скучного, некоторые рисунки удручают однообразием, вялостью линий и блеклостью цвета, особенно это видно на устаревших чайных формах «Стандарт» и «Эталон», которые составляют главный процент массового ассортимента. Не случайно поэтому и торговля предъявляет к заводу немало претензий. Проходившая весной оптовая ярмарка показала, что Дмитровский фарфоровый завод недостаточно обновляет свой ассортимент и особенно изделия массового спроса, не всегда обоснованно заменяет старые формы новыми. Процесс внедрения новых форм непомерно затянут, доходит до трех-четырех лет!

Художники завода уделяют массовому ассортименту немало внимания. Об этом говорят хотя бы проведенные за последнее пятилетие конкурсы Росфарфора, в ходе которых 13 премий присуждены художникам Вербилок. В образцовой заводской можно увидеть немало отличных рисунков для сдвижной и литографской деколи, отмеченных наградами конкурсов. Это работы опытнейших мастеров П.Смирнова, О.Каховского, А.Горьковой и пришедшей недавно молодой художницы Н.Сочилкиной. Деколи П.Смирнова, нежные, графически тонкие, созвучны хрупкому белоснежному материалу, иногда они требуют для придачи особой живости и впечатления рукотворности кистевой доработки. Рисунки А.Горьковой выделяются особой законченностью и собранностью в единую композицию: в букет, обрамленный медальоном, или натюрморт. Деколи «Незабудки», «Букеты», «Русский» украшают многие заводские формы изысканным орнаментом и классичностью компоновки. В детском ассортименте плодотворно работает С.Кузнецова. Однако хорошие рисунки для массового ассортимента все еще трудно и медленно осваиваются производством.

Проблема художественного оформления затрагивает не только декор, но и форму массового фарфорового изделия. Достаточно ли сегодня обновлять ассортимент только по рисункам, а формы сохранять прежние и получать за это индекс «Н», как за совершенно новое? Безусловно, каждое предприятие заинтересовано сохранить в выпуске фирменные, технологически отработанные и ставшие классикой изделия. Такие сервизы, как «Тюльпан» и «Весенний» на Ленинградском фарфоровом заводе имени Ломоносова, «Белый лебедь» в Дулеве, «Ампир» на Дмитровском фарфоровом заводе, не утратили до сих пор изящества, удобства, исключительной фарфоровости. Появление на них оригинальных декоративных композиций каждый раз придает им новое звучание. Но в продаже в основном мы сталкиваемся с морально устаревшими формами, своего рода реквизитом, необходимым для съемок фильмов о 40—50-х годах.

Вербилки всегда любили пластически острую, выразительную по силуэту форму, доминирующую в решении любого ансамбля. Они дорожили и выпуском лучших традиционных изделий. (Так, в ассортименте старого Гарднера долгие годы выпускался чайник из сервиза московского губернатора Чернышова, отличающийся совершенством пропорций и скульптурностью.) И сегодня отрадно видеть, что завод сохраняет тонкостен-

Чайник
из сервиза графа
З.Чернышова
XVIII в.



Б.Калита
Чайник из сервиза
«Подмосковье»



На стр. 4
А.Харитонов
Сервиз «Яблочко»
(автор формы Б.Калита)
Фарфор,
надглазурная роспись

П.Смирнов
Сервиз «Родник»
Фарфор,
надглазурная роспись

Б.Калита
Сервиз «Рельефный»
Фарфор

На стр. 7
Ю. Ганрио
(автор формы)
П. Смирнов
(автор росписи)
Сервиз «Подмосковный сувенир»
Фарфор,
надглазурная роспись

О.Каховский
Кофейный сервиз
«Медальон»
Фарфор,
надглазурная роспись,
кобальт

В.Никонов
Сервиз
«Белые цветы»
Цветная масса,
лепка

На стр. 9
Б.Калита
Сервиз
«Подмосковье»
Фарфор,
надглазурная роспись

П.Смирнов
Сервиз
«Рассвет»
Фарфор,
надглазурная роспись



А.Горькова
Чайный прибор
«Веселушки»
(автор формы
Ю.Ганрио)
Фарфор,
надглазурная роспись

ный «Ампир», рельефный «Севрский», стараясь расширить комплектацию, вводя большие доливные чайники, кофейную часть. Но вместе с тем предприятие проявляет большую инертность во внедрении совершенно новых форм, дизайнерски современных, складируемых и т. п. Хотя ассортиментный кабинет завода и обладает такими утвержденными образцами. Один из них — детский набор «Цирк» Б.Калиты, оформленный ярко-красной локальной росписью А. Горьковой, очень нужная и удобная вещь. Под большую миску, как купол цирка, собираются все остальные предметы: средняя и маленькая мисочки, чашка с блюдцем и подставка для яиц. Но этот набор никогда не увидит свет, потому что велика себестоимость для детского ассортимента.

И продолжается торговля посудой для детей в виде простых тарелок и кофейных общепитовских чашек. Политика производственников выпускать «что удобнее и не доставляет хлопот» — устарела, необходимо переводить завод на современные рельсы: активно внедрять прогрессивный метод литья на полуавтоматах, позволяющий получать пластически богатые формы с усложненной силуэтной прорисовкой, с рельефом, лепниной, да и из формовки извлекать все возможности этого метода. Не вечно же получать «лаконичные» изделия с упрощенными, сведенными до минимума деталями.

На старых русских заводах скромная дешевая посуда, не лишенная вкуса, была хорошим фоном для высокохудожественных изделий. В ассортименте Гарднера, Попова, Батенина можно было встретить группу малотиражных и даже уникальных сервизов, которые являлись стилеобразующими, выражали особенность развития художественной линии завода.

В последнее время слова «высокохудожественное изделие» часто стали употребляться в различных отраслях промышленности. Однако не все работники ясно представляют смысл этого определения.

В их представлении высокохудожественное — это синоним слова «дорогостоящее». Срабатывает все та же древняя поговорка: не можешь сделать красиво, сделай богато. Ошибочность подобного взгляда бесспорна, ибо между художественным качеством и ценой не всегда существует прямая зависимость. В основе высокохудожественного изделия прежде всего лежат труд и дарование художника, талантливость замысла и исполнения.

Их не всегда можно заключить в рамки заводских прейскурантов. И на Дмитровском заводе часто происходят непримиримые столкновения искусства с нормами прейскуранта. Когда-то последний сыграл немалую роль в упорядочении заводского ассортимента, разбив наносимые на изделия рисунки, или, как их еще называют, «разделки», по группам: на простые отводки, крытье, букет с отводкой, сплошная роспись по белому — а формы строго разграничив по габаритам. Такая четкость и ясность была удобна и торгующим организациям, и заводу, позволила ему избежать проникновения в фарфор чрезмерного украшательства, ненужной доработки. Но со временем прейскурант стал и капканом. Его жесткие рамки препятствуют появлению неординарных произведений, ибо все талантливое — отход от принятой схемы. Многие новые интересные изделия с неожиданным декором или почти без него, несущие в себе эмоциональное настроение, не находят места в прейскуранте и попадают в разряд внегрупповых разделок, которым в плане завода отведено незначительное место. Потребность в доминирующей роли прейскуранта сегодня отпала, необходим коренной его пересмотр. Это поможет администрации завода решить проблему выпуска высокохудожественных изделий. О значении и смысле таких изделий в свое время сказал теоретик советского декоративно-прикладного искусства А.Б.Салтыков: «вещь становится художественной тогда, когда она не только выявляет своей конструкцией определенное назначение, но и когда приобретает выразительность более глубокую, становится «образом человеческих чувств, желаний, стремлений, мыслей» соответствует человеческим нуждам так же, как и человеческим настроениям, чувствам, привычкам — самым различным и многообразным.

Но прейскурант — не единственное препятствие в решении этой проблемы, существует еще целый ряд других. Уже

много лет в разных инстанциях ведется разговор о том, что существующие на подмосковной земле два центра высокой художественной культуры — Дмитровский и Дулевский фарфоровые заводы — нуждаются в охранной грамоте, что необходимо снять с них заботу об обеспечении общепита посудой и перевести на выпуск высокохудожественных изделий. Как совместить два таких понятия, как старинное историческое предприятие, обладающее великолепными художественными традициями, высокой школой мастерства, способное в свое время конкурировать с Императорским фарфоровым заводом, заводами Мейсена, Вены сказавшее свое слово в формировании стиля национального фарфора, в создании прекрасных сервизных ансамблей и мелкой пластики,— и 42 миллиона штук в год массовой продукции?! Ясно, что при существующих экономических и производственных условиях завод не может значительно поднять качество и художественный уровень выпускаемого фарфора. Хотя директор Николай Николаевич Баринов, осознавая ответственность задачи, старается сделать все возможное для улучшения качественных показателей.

Как неотложная необходимость встает вопрос о создании специального участка, существующего между художником и производством, работающего под контролем главного художника, на котором будут подготавливаться и отрабатываться новые образцы изделий к выпуску в основных цехах. Здесь можно выполнять высокохудожественные фирменные произведения художников, ответственные заказы, наладить пробный малосерийный выпуск экспериментальных изделий. Такой участок позволит предприятию уменьшить сроки внедрения новинок, резко сократит их долгий сейчас путь до прилавка магазина.

И в конечном итоге поможет сделать новый шаг в развитии современного советского фарфора.

Хотелось бы несколько слов сказать о правах и обязанностях художников. Можно с уверенностью утверждать, что все дмитровцы успешно справляются со своими основными обязанностями. Ну, а как обстоят дела с правами? Вызывает недоумение тот факт, что художник затруднен в показе своих работ на выставке, особенно если она идет не по линии промышленности. А ведь участие в выставках — неотъемлемое право художника, члена СХ СССР. В чем же дело?

В приказе министра легкой промышленности РСФСР за № 233 от 10 июля 1974 года сказано: «В связи со спецификой технологии изготовления художникам, создающим фарфоро-фаянсовые и текстильные изделия (ткани, ковры, платки), предоставляется право выполнять работы во внеурочное время, используя для этой цели безвозмездно оборудование, инструменты и инвентарь предприятия (организации). За используемые сырье и материалы оплата производится по действующим розничным ценам». Кажется, все ясно, но так как в фарфоро-фаянсовой промышленности розничных цен на сырье и материалы нет, то бухгалтерия завода отказывает художникам в приобретении авторских работ. Таким образом художник практически лишается права на творческую работу, не связанную с заботами производства, лишается возможности участвовать в художественных выставках.

Для художников стекольной промышленности этот вопрос решен. Создано «Положение о главном (старшем) художнике и художнике предприятий Минстройпромматериалов СССР». А вот для художников фарфоро-фаянсовой промышленности это остается проблемой, решить которую надо незамедлительно.

Устранение указанных и некоторых других организационных проблем позволило бы Дмитровскому заводу успешно решать свою основную задачу — выпуск новых образцов фарфоровых изделий, достойно продолжающих славные традиции русского художественного фарфора.







О скульптуре в новых районах. Пять мнений скульпторов

От редакции
В этом номере мы продолжаем разговор о месте и роли скульптуры в жилой застройке города, начатый статьей «Скульптура в городе» (ДИ СССР, № 11, 1985). Сегодня на наших страницах выступают скульпторы: Ю. Орехов, А. Бурганов, В. Клыков, Г. Джапаридзе и А. Белашов

Юрий Орехов

Художественное решение — новой застройке

Проблема «скульптура в новой застройке» — часть проблемы синтеза искусств, а потому и разговор надо начинать с последнего. Об этом, правда, так много сказано, что слово «синтез» обесценилось и потеряло свой высокий смысл. Но говорить о синтезе надо.

Архитекторы взяли на себя все права по организации среды новой жилой застройки, но справиться с этой задачей не сумели. Почти все, что касается жилья, сделано плохо. И все потому, что «план», «количество», «объемы» заслонили для архитекторов задачи «образа» дома, места, района или города.

В новой Москве, например, улицы, площади и целые районы различаются только по названиям. Совсем исчезли небольшие дворики, переулки, тупички, которые всегда были характерны именно для Москвы, входили существенной частью в ее образ. Теперь же вместо этого повсюду протянулись одинаковые, бесчеловечные по масштабу проспекты, огромной ширины улицы и какой-то лабиринт проходов между домами. В этих пространствах, открытых всем ветрам и сквознякам, скульптуре просто негде приткнуться. Для нее здесь не предусмотрено места. Для стоянок машин — предусмотрено. Для выгула собак — тоже. А о скульптуре не думали, ее присутствия не предполагали, места не готовили.

А в старом городе все это было, и потому скульптура там прекрасно приживается. Когда мы делали памятник Н.С.Лескову в Орле, то работали в старой части города. В том, что получилось не плохо, большая заслуга наших предков — ситуация была непростая, но она была уже заряжена образностью, пластикой, человечностью. И это облегчало нашу работу.

В современной же застройке художник попадает совсем в другую ситуацию — «лес» каменных башен и «забор» стен между ними... Здесь никакая, даже самая хорошая скульптура погоды не сделает, поскольку она уже задана архитектурой. Любое решение станет только более или менее удачным выходом из положения, но отлично выполнить такую задачу не под силу скульптору, будь он хоть семи пядей во лбу.

Когда скульптура пытается соперничать с архитектурой, она теряет себя как скульптура, но все равно остается второстепенной по отношению к архитектуре. Пример — памятник Гагарину на Калужской площади. Чтобы остаться собой, она вынуждена оторваться от архитектурного окружения, спрятаться в зелени сквера или парка. Отгородиться любым образом, чтобы «выжить».

Гармония здесь — большая редкость. Исключение, а не правило. И почему-то в Москве таких примеров меньше всего. Хотя в других городах иногда получается. Архитектура в Вильнюсе, Минске или городах Эстонии, может быть, и не лучше, но вот «поставить» дом там умеют: и рельеф используют, и воду, и зелень... И предусмотрят все до мелочей сразу — скверы, скульптуры, малые формы, вплоть до ваз под цветы... И к художникам там относятся с уважением, а к их предложениям — с пониманием. Там синтез получается на деле, а не на словах.

И все-таки что-то делать надо. Даже трудно себе представить, какой ущерб наносится людям, особенно детям, такой средой, какая существует в новых наших микрорайонах. Я, например, до сих пор помню кованую изгородь у дома на Арбате, где я жил, прекрасную лепнину, глазурованные кирпичи... А что вспомнит ребенок о своем доме в Орехово-Борисове, к примеру, кроме большой цифры на торце?

Память «места» имеет важное воспитательное значение. С детских впечатлений о «своем» дворе, доме, улице, городе начинается чувство «родного края», Родины. Вот почему так важно, чтобы каждый дом или район имели свои неповторимые приметы. И обязательно художественные — небольшая скульптура, декоративные фонари, фонтан, малые формы. Эти формы могут быть разными. В каждом микрорайоне, например, есть свои культурные центры — кинотеатры, дома культуры, стадионы. Почему бы их не выделить именно как объекты «культуры»? Для этого не надо больших памятников. Вот перед кинотеатром «Звездный» на проспекте Вернадского поставили скульптуру Гагарина. Это выставочная вещь, очень небольшая. Но потому, что ей правильно найдены место и масштаб, она очень сильно «работает» по контрасту с «космической» архитектурой здания кинотеатра.

Но присутствие одной скульптуры или двух — проблемы не решит. Выросли эти районы в «одночасье», поэтому и художественное их решение надо создавать сразу и целиком. Можно взять какой-нибудь район, договориться с Союзом художников и сделать по всем правилам образцовые кварталы. И не только какие-то основные композиционные узлы, но и вплоть до малых форм. Конкретные решения подскажет ситуация. Например, на стадионах можно было бы поставить фигуры олимпийских чемпионов. Надо только, чтобы и архитекторы и художники задумались всерьез над проблемами синтеза искусств в новых районах.

Александр Бурганов

Искусство — это событие

Многие хотят, чтобы наши новые микрорайоны были красивыми. Я уверен, что, говоря об этом, они имеют в виду нечто другое. Они просто не решаются назвать вещи своими именами. На самом деле все мы мечтаем, чтобы рядом с нашим домом были конные статуи Аничкова моста, Столешников переулок, Большой театр... Нам это необходимо не потому, что это красиво, а чтобы связать свою мелькающую жизнь с незыблемой устойчивостью истории.

Мягко шурша, проносятся троллейбусы. Между огромными этажерками домов летит безликий ветер, качаются деревья, пригибается трава. Стоят мусорные ящики, брошенные автомобили. Огромный, фантастический, почти марсианский супергород окружает нас.

И вдруг из-за поворота перед нами возникает памятник Пушкину. Он стоит, склонив голову, в окружении фонарей, на своем нелепом старомодном постаменте. В этом прекрасном, но чужом мире только он свой. Он наш бог, которого мы хотим видеть рядом. Это он построил дома, благословил деревья и травы. Каждое утро он будет ждать нас здесь, на этом месте, и мы придем к нему на свидание и положим на пьедестал цветы и конфеты. Сюда будут приходить и наши дети. Придет время, и он объяснит каждому из нас последний, высший смысл жизни. Он есть, но вы-то знаете, что я говорю о мираже. Его нет здесь, в этом далеком прекрасном микрорайоне нашей столицы. Он есть где-то в другом месте, в другом городе, в далеком центре, там, где мы не живем.

А здесь есть только ветер, мусорные ящики и красивые громады многоэтажных домов. Здесь есть все удобства, но стеклянные ограждения троллейбусных остановок только усиливают чувство нашей временности и пустоты.

Возникает проблема, но какая, никто не знает. Чтобы ее решить, вызывают нас. Мы приходим, нам говорят высокопарные слова об эстетическом облике окружающей среды, о преодолении монотонности, о воспитании чувств, о пластической организации пространства... Мы киваем головой, мы обещаем — это наша профессия. Возвратившись в мастерскую, мы роемся на полках, мы достаем забытые, заброшенные этюды обнаженных девушек или чужих бородатых мужиков. Прикрываем наготу комочками пластилина, даем в руки глобус и лавровый венок, показываем все это общественности в лице домового комитета. Они замирают в нерешительности и стесняются смотреть на наши эскизы или, наоборот, требуют осуществить еще более нелепые, бессмысленные идеи, пришедшие им в голову. Потом мы все это оформляем в качестве творческого договора. Начинается работа. Наконец, приходит машина, кран, выроют яму и устанавливают «пластический акцент». Еще не успели стряхнуть пыль, как приезжает автобус с искусствоведами. Они вываливаются целой толпой, щурятся на солнце. Кто, не глядя, сразу идет в магазин, кое-кто протягивает руку, чтобы поздороваться, спрашивает подробности личной жизни. Говорят, что мы не попали в пластическую структуру среды. Но это мы знаем без них. Скульптуры, стоящие на газоне, бессмысленны и худосочны, похожи на застывшего провинившегося человека, выкрашенного неизвестно почему однотонной краской. Они сами стесняются своего стояния и никому не нужны.

К нам обращаются за объяснениями:

— Считаете ли вы, что ваши методы исчерпали себя?

— Согласны ли вы, что традиционные формы скульптурного оформления не имеют возможности для существования в новых градостроительных комплексах?

— Как вы относитесь к тому, чтобы заново осмыслить палитру пластических средств?

Я не понимаю, чего от меня хотят. Мне безразлична идея украшения жизни. Я уверен, что не только меня преследует тошнота от счастья высокого уровня комфорта. Я знаю, что дело не в изяществе архитектурного оформления пространственной среды, а в чем-то другом. А в чем, я не знаю. Забыл. Не могу вспомнить. В чем-то важном — только что помнил. Но я обязательно вспомню. Я попытаюсь вспомнить, если мне это удастся.

— Вспомнил!

Искусство должно рождаться не потребностью красоты, а как результат настоящих событий... Вот на этом углу нашему знакомому отрезало трамваем голову, а вот здесь я впервые поцеловал девочку «Надежду», с этой автобусной остановки в космос запущена настоящая ракета, в этом доме жил Наполеон, а в этом — Кутузов... Памятники, которые мы поставим в честь этих событий, будут действи-

(Продолжение на стр. 41)

К статье «Дмитровский фарфоровый завод: «массовку» на уровень художественных изделий»

Кто автор общественных интерьеров?

Николай Соловьев



Вестибюль лечебного центра рыболовецкого колхоза им. С.М.Кирова Эстонской ССР А.Эйги — архитектурная часть и общее решение интерьеров

«Внутри здания произведение искусства бесценно или ничего не стоит. Это голос, слово, речь; оно внушает уважение, взывает к вниманию. Его первый долг, следовательно, заслужить уважение и внимание».

Ле Корбюзье

«Чисто украшательская декоративная отделка интерьера советской архитектуре не нужна... Окна, двери, арматура должны составлять единый архитектурный комплекс со всей внутренней организацией пространства. Живопись, скульптура, в особенности в оформлении интерьера общественных сооружений, играют колоссальную роль, повышая, между прочим, и его функциональную выразительность».

А.А.Веснин

«Реальностью здания является интерьер, внутреннее пространство...»

Ф.Л.Райт

«Архитектура сама по себе — искусство малодоступное, она дает лаконичный образ, а для того, чтобы сделать его понятным массам, обязательно привлечение живописцев и скульпторов».

А.В.Щусев

Об интерьере принято судить в профессиональной печати, так сказать, теоретически, абстрагируясь от прозаических реальностей жизни, заполняющих будни проектировщиков и обусловливающих зачастую то или иное решение. Тонкий критик может подметить достоинства и композиционные накладки интерьера, интеллигентный практик согласится с анализом критика или его оспорит (если придерживается иных творческих взглядов). Однако чаще всего практик и критик говорят о проблемах общественного интерьера «на разных языках», так как с различных позиций подходят к одному и тому же явлению. Критик оценивает конечный результат, практик, если он, конечно, опытный, как правило, видит недостатки принимаемых или, точнее, навязываемых ему под влиянием тех или иных обстоятельств решений уже в процессе проектирования (архитектура — это ведь почти всегда компромиссы идеального с реальным). И о том, насколько непреодолимыми порой бывают подобные компромиссы, как-то не очень принято писать. В архитектуре же ситуация на сегодняшний день характерна тем, что произведения зодчества, по словам секретаря правления Союза архитекторов СССР В.Красильникова, создаются обычно в «нестандартных условиях и их появление является нарушением в той или иной степени нашего строительного законодательства» *. Эта парадоксальная ситуация затрагивает целый клубок взаимообусловливающихся проблем архитектурно-художественного творчества, связанных с проектированием интерьеров. Для того чтобы попытаться распутать этот клубок, необходимо прежде всего уточнить, кем и как в более или менее «стандартных» условиях могут создаваться общественные интерьеры?

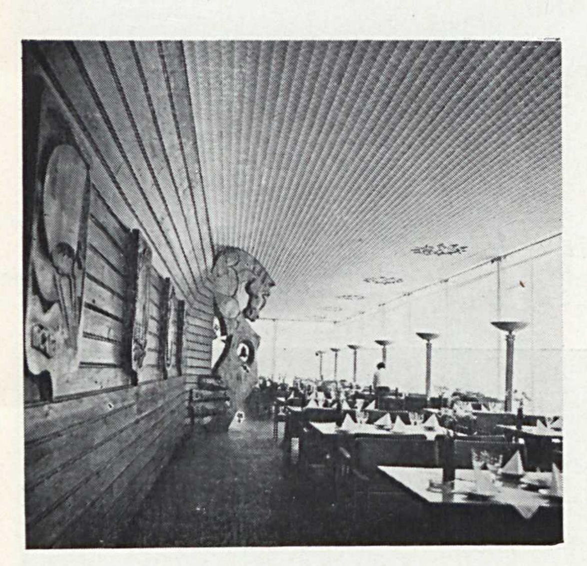
*

Персонажей может быть несколько. Во-первых, традиционно это архитекторы, проектирующие тот или иной объект в архитектурной мастерской. Большинство из них, естественно, хотели бы быть единственными или по крайней мере главными авторами образного решения всей постройки. В уникальных объектах обычно так оно и бывает: разделять фасады и интерьеры для некоторых зданий значило бы «резать по живому».
К тому же во многих общественных комплексах границы интерьера и «не интерьера» вообще весьма условны. Однако есть еще типовые проекты, тиражируемые строительством по всей стране, авторы которых не доводят объекты до жизни,— их «коробки» обживаются другими персонажами. Аналогичным образом решаются и старые, обладающие различной историко-архитектурной ценностью (или вовсе ею не обладающие) интерьеры, подлежащие реконструкции. Они, как правило, оказываются в ведении художественных комбинатов. (Последние, впрочем, нередко принимают участие и в решении уникальных объектов — если заказчик субсидирует, а архитектор-автор одобряет такое участие. Кроме того, интерьеры могут проектироваться в бюро технической эстетики при крупных предприятиях и организациях, художниками-одиночками и, наконец, иностранными фирмами, к которым обращаются в «нестандартных» случаях, так как это настолько удобно (заказчик безо всяких хлопот получает гарантированно качественную реализацию проекта, включая всю отделку и оборудование), насколько и дорого.
И все же главные авторы интерьеров находятся либо в архитектурных мастерских, либо в художественных комбинатах.
В первом случае мы имеем дело с архитекторами, конструкторами и «смежниками». Во втором — со специалистами различных художественных дисциплин (живописцами, скульпторами, керамистами, художниками по тканям, стеклу и т. д.), координацией деятельности которых и собственно созданием художественного образа интерьера должны заниматься «проектировщики» (в принципе те же архитекторы или специалисты по интерьерам, которых выпускают художественно-промышленные вузы).
Получается все вроде бы логично: сложилась определенная методика работы, к созданию интерьеров привлекаются художники различного профиля и соответствующие виды пластических искусств. Отсутствуют, правда, дизайнеры (и в комбинатах, и в архитектурных мастерских), но ведь, как известно, выдающиеся архитекторы прошлого — давнего и недавнего могли обходиться и без них, делая все сами, как, например, Росси, Стасов, Мис ван дер Роэ, Корбюзье или Аалто. Это обстоятельство, кстати, в немалой степени подогревает в наши дни традиционные максималистские амбиции профессии зодчего. К тому же те, кто сейчас в Англии числятся дизайнерами по интерьеру, во Франции называются архитекторами интерьера, а у нас они получают диплом художников по интерьеру — суть не в названии, как говорится, был бы сам дизайн. Границы понятия «дизайн», правда, трактуются практиками по-разному, в общепринятой же упрощенной транскрипции — как создание интерьерного оборудования. Но эта задача является тем камнем преткновения, о который разбивается умозрительная логика сложившейся у нас методики проектирования интерьеров.
Если спросить практика-проектировщика (работает ли он в художественном комбинате или в архитектурной мастерской — неважно) о проблемах общественного интерьера, он наверняка начнет с риторического вопроса «из чего и кто будет делать?» Негодующе или безнадежно устало будет вылита досада в первую очередь на аскетическую палитру отделочных материалов, деталей и оборудования, идущую по типовым каталогам, которые не соответствуют к тому же действительности (дежурный акмигран, никаких мокрых процессов и т. д. и т. п.). Посетует практик и на трудности с хорошей мебелью: за границей на все объекты не закажешь, прибалтийские республики также всю страну не обеспечат, местные же фабрики в основном производят мебель для жилищ, и включить в производство сверхплановые заказы по индивидуальным проектам сверхтрудно, а Институт мебели проектирует мебель для общественных зданий только в случае престижности объекта. Затем дойдет очередь до светильников: три-четыре типа люминесцентных панелей и встроенных потолочных ламп, почти полное отсутствие какой-либо иной осветительной арматуры. Кроме того, мы услышим о дефиците хороших специалистов-отделочников и в связи с этим вспомним о временах «украшательства», когда можно было рассчитывать на квалифицированных мастеров, способных выполнить филигранную работу. Будут упомянуты и несправедливости в расценках (проектировать небольшие, но сложные по композиционным проблемам интерьеры невыгодно ни в художественных фондах, ни в проектных мастерских — расценки зависят исключительно от кубатуры помещений). В комбинатах,

* *Архитектура (приложение к «Строительной газете»), 1982, № 10.*



Детское кафе «Малыш» Волгоград В.Сиденко — общее решение интерьеров, М.Смирнова — витражный занавес

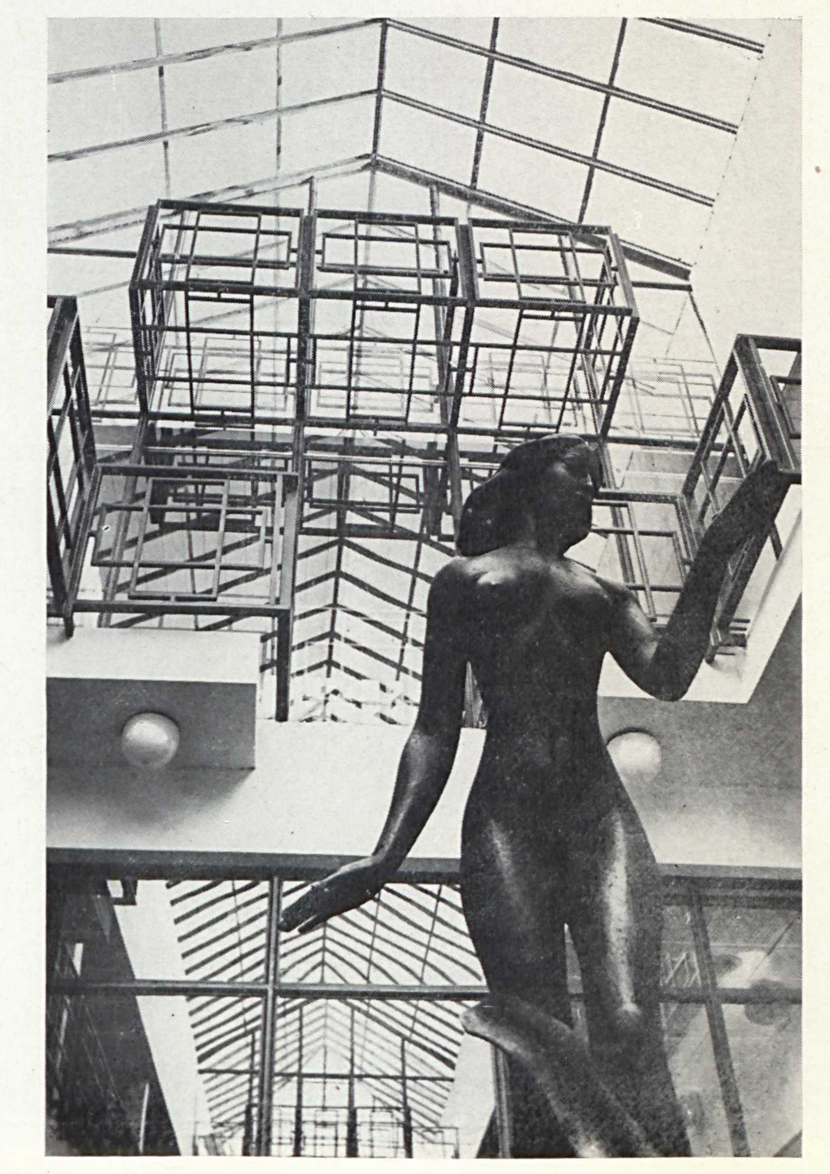


Обеденный зал кафе «Парус» Куйбышев

«Большое в малом. Бог в деталях».
Л.Мис ван дер Роэ

«Интерьер не представляет собой нечто архитектурно самостоятельное. Он является одним из компонентов стиля, в котором решается сооружение в целом».
Г.П.Гольц

«Нет ничего более внешнего, поверхностного, чем «отделка интерьеров».
Ф.Л.Райт



Фрагмент интерьера лечебного центра рыболовецкого колхоза им. С.М.Кирова. Эстонская ССР.

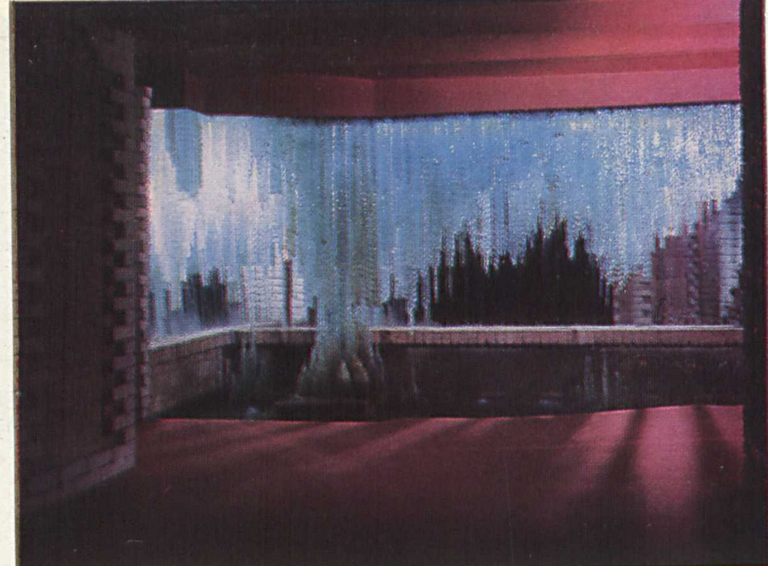
правда, в последние годы были организованы так называемые комплексные участки, ориентированные на синтетическое применение самых разных видов пластических искусств, где расценки были пересмотрены и приведены в большее соответствие с затратами творческих усилий и логикой проектирования. Поэтому любой проектировщик заинтересован, чтобы его участок стал комплексным. Бесспорно, что «комплексность»— вещь очень заманчивая. С одной стороны, возникает реальная возможность полифонического синтеза, с другой — возможность дать «пищу» всем: и монументалистам, и станковистам, и прикладникам. Однако на практике обычно комплексность оборачивается механической прямолинейно-номенклатурной констатацией: если присутствует установленный набор пластических искусств — комплекс, если нет хотя бы одного из них — комплекс не состоялся. Еще для «комплексности» нужен «престижный» объект, в исходном архитектурном проекте которого необходимо что-либо радикально изменить. Естественно, у проектировщиков возникает вопрос: как быть, если не все виды искусств «нужны» данному объекту или даже «противопоказаны» ему, или если объект не нуждается в переделках его архитектуры? Проявить творческую принципиальность и этику, что автоматически негативно отразится на расценках и, соответственно, зарплате, или пойти на компромисс?.. Чаще предпочитается второе, и за дело берутся комбинаты.

Художественные комбинаты бывают разные — более широкого профиля и специализированные, но в любом случае они могут оперировать только частью, и притом небольшой частью, тех художественных средств, при помощи которых можно эстетически организовать предметно-пространственную среду интерьера, создать его образ. Логично было бы ожидать, что хотя бы комплексные участки (если они претендуют на это название) могут располагать такими средствами, но одно из главных — собственно оборудование интерьеров — отсутствует и здесь. В результате и комплексные участки на деле далеко не комплексны.

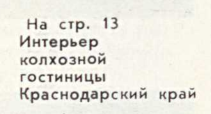
Понять комбинаты можно: иметь дело с монументально-декоративным искусством для них менее хлопотно, чем с дизайном, и это естественно — в первом случае можно ограничиться, скажем, смальтой для мозаики, шерстью для ковров или металлом для чеканки, во втором же кроме различных материалов и исполнителей необходима еще и производственная база. С увеличением рукотворности объекта декоративного искусства сложности его реализации в фондовских условиях возрастают в геометрической прогрессии. Поэтому наивно предполагать, что комбинаты захотят включить в свою номенклатуру слово «дизайн» (они ведь и создавались только как монументально-декоративные, прикладные, скульптурные, оформительские, иных нет).

Итак, имеющиеся в распоряжении архитекторов каталоги с оборудованием интерьеров не выдерживают критики, а худфонды оборудования не проектируют и не изготавливают. Получается парадоксальная ситуация: дизайн — в принципе наиболее недорогой и демократичный вид искусства благодаря своей потенциальной технологичности и серийности (при кустарном же изготовлении он превращается в дорогостоящую имитацию самого себя) — в архитектуре является дефицитом, а монументально-декоративное искусство, в самой природе которого заложена уникальность и которое поэтому должно обладать соответствующей внутренней «престижностью», превращается в наиболее доступное, дешевое, а подчас и дежурное средство, при помощи которого пытаются решить все проблемы. Иными словами, на практике вакуум дизайна заполняется монументально-декоративным искусством, а проектирование интерьеров зачастую подменяется проектированием их монументально-декоративного насыщения — то есть оформительством.

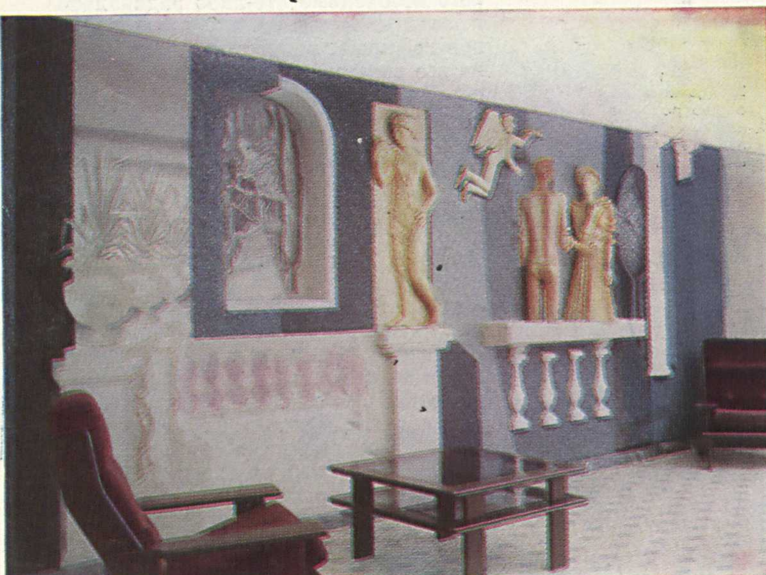




Интерьер кафе. Баку
А.Нуриев —
композиция
«Сталактиты»
Оконное стекло



На стр. 13
Интерьер
колхозной
гостиницы
Краснодарский край



Дегустационный
зал магазина
«Нектар»
Днепропетровск
В.Данилов,
А.Бородай —
рельеф
«Человек и природа»

Обеденный зал
санатория
«Южный Фарос»
И.Лаврова,
И.Пчельников —
рельеф с росписью

Универсальный зал
в Художественном
институте
Литовской ССР
Вильнюс
В.Бредикас —
руководитель
авторского коллектива

А. и Н. Шмандуровы
Фрагмент
гобелена
в колхозной гостинице
Краснодарский край



На стр. 14
Фрагмент
интерьера
Детского сада
рыболовецкого
колхоза им. С.М.Кирова

Интерьер
обеденного зала
в кафе. Клайпеда
Р.Гибавичус—роспись







Этому вполне соответствует и своеобразная форма проектной работы, с которой нередко можно столкнуться в художественных комбинатах: первым делом в проект «закладываются» объекты монументально-декоративного искусства, затем рисуются перспективы исходных пространств, ориентированные на «заложенные» произведения, все остальное предметно-пространственное окружение человека в интерьере намечается более или менее условно. Те же помещения, где не должно быть произведений искусства, чаще всего вообще не включаются в проект. Впрочем, огульно обвинять проектировщиков в таком непрофессиональном и меркантильном подходе было бы несправедливо хотя бы потому, что эти обвинения они с легкостью смогут парировать все тем же риторическим вопросом «из чего и кто будет делать?»
Да и художественная критика (во всяком случае, значительная ее часть) вполне адаптировалась к подобному положению вещей, предпочитая анализ фактов внесения произведений искусства в среду интерьера анализу эстетических качеств самой среды, синтез же — рассматривая как взаимосвязь монументально-декоративного искусства только с архитектурными поверхностями и пространствами, а не со всей окружающей человека в интерьере средой (несмотря на то что о средовом подходе говорится уже давно и эти разговоры начинают для многих казаться чуть ли не пройденным этапом). Неважно обстоят дела и с анализом деталей (композиционная совместимость различных видов отделки и оборудования, структурные «стыки» отдельных компонентов интерьера и т. д.), хотя именно детали, точнее, отсутствие их архитектурно-художественной культуры сплошь и рядом подливают свою значительную, а иногда и решающую «ложку дегтя» в эстетическое качество интерьера, воспитывают художественную невзыскательность и неразвитость вкуса потребителей и свидетельствуют (во всяком случае, должны свидетельствовать) об отсутствии этих качеств у профессионалов.

*

Автор отдает себе отчет в том, что он рисует картину создания интерьеров однозначно, сгущая краски на недостатках. В жизни же вступает в силу множество самых разнообразных факторов и в первую очередь энергия, связи и предприимчивость проектировщиков, которые позволяют преодолевать встречающиеся трудности и достигать неплохих результатов. Но к каким только ухищрениям не приходится порой прибегать, чтобы добиться искомого замысла: аквариумы для рыб трансформируются в люстры (как в одной из булочных на ул. Горького в Москве), детали от детских колясок или водопроводные трубы превращаются в каркас осветительной арматуры, отделочные панели стен покрываются цветной эмалью на фабрике, выпускающей посуду (новый театр г. Уфы).
Ситуация в этом отношении порой значительно упрощается при помощи еще одного важного персонажа, участвующего в создании общественного интерьера,— заказчика. Если у заказчика есть материалы, фонды, производственная база и желание — у проектировщика появляются потенциальные возможности выйти за рамки куцего каталога. В таких случаях на самые различные предприятия, которые обычно не имеют никакого отношения к индустрии архитектурного оборудования, могут поступать внеплановые заказы на изготовление последнего, что, кстати, в юридическом отношении чаще всего бывает неправомочно и лишний раз подтверждает жизненность утверждения о «нестандартных условиях», в которых рождаются у нас памятники зодчества. При успешной работе проектировщика и заказчика можно ожидать и вполне удовлетворительного качества, а победителей, как говорится, не судят. Но как быть проектировщику, если заказчик может (или хочет) распоряжаться только своими деньгами? Вопрос этот, увы, тоже чисто риторический, так как он предполагает только один ответ: если архитектура не захватывает зрителя выразительными большепролетными конструкциями или сложной пространственной и пластической системой, демонстрирующей острые ракурсы ее восприятия, динамикой и оживленностью или связью с природой — иными словами, если в ней нет яркого архитектурного образа (что утопично требовать от каждого общественного здания), если нельзя рассчитывать на высокую культуру отделочных работ и высококачественное оборудование — остается одно: «заложить» в интерьер мозаику или рельеф, попытаться средствами декоративного искусства вызвать у зрителя исторические, литературные или иные ассоциации.



Обстоятельства провоцируют идеи... Волна историко-литературной и национальной стилизации, принимавшая в провинциально-доморощенном варианте форму кича, которая поднялась в шестидесятые годы как ностальгия по образу в безликой архитектуре, все еще никак не может улечься. В критических статьях сейчас очень часто можно столкнуться с определениями «мемориальный стиль», «ретро», «карнавализм», «театрализация», «историзм». Очень может быть, что в ближайшем будущем подобная практика будет стимулироваться еще и запоздалой модой на постмодернизм. На прошедшей несколько лет назад в Москве выставке дизайна и оформительского искусства «тетрализованных» и «карнавализированных» проектов интерьеров было, пожалуй, большинство. Из двух составляющих выставки (дизайн и оформительское искусство) последнее в качестве средства организации интерьера явно доминировало. Несомненно, что причина этого лежит не только в образных идеях, занимающих проектировщиков, но и в тех средствах, которыми они чаще всего располагают и которые их же самих «воспитывают» в соответствующем плане (думается, что показательна в данном случае и несколько выпадающая из общего характера выставки экспозиция общественных интерьеров прибалтийских республик, лишенных оформительской театрализации, где вопрос «из чего и кто?» так остро не стоит).

*

Хорошо это или плохо, что главным средством художественной организации общественного интерьера в настоящее время часто является оформительское и монументально-декоративное искусство? Позитивный ответ многих художников на этот вопрос опирается на опыт истории: столько есть прекрасных памятников эпохи Возрождения, где первую скрипку в синтезе играли как раз произведения живописи и скульптуры, без которых интерьеры были бы безликими и пустыми. Этот факт, правда, не совсем согласуется с утверждением многих архитекторов, что интерьер непременно должен быть продуктом хорошей архитектуры, и с широко распространенным среди них мнением о бесперспективности и даже порочности попыток исправления огрехов строительного искусства росписями или рельефами. «Монументальные сараи» (выражение В. Кубасова) — такова наиболее радикальная оценка практики насыщения убогой архитектуры произведениями искусства. Действительно, противоречие между произведением и его окружением нередко бывает поистине вопиющим, дискредитирующим само произведение, однако наивно было бы полагать, что в обозримом будущем художники смогут иметь дело только с шедеврами архитектуры... А может, проблема заключается в ближайшей к человеку предметной реальности интерьера, формируемой средствами дефицитного сегодня дизайна, с помощью которого можно по-разному обжить, создать различный образ одного и того же, пусть даже стереотипного, тиражируемого десятки раз и обезличенного архитектурного пространства?
Уверен, что каждый создатель интерьера, выступающий как автор, может быть прав, отвечая по-своему на эти вопросы, выдвигая на первый план только одно какое-либо художественное средство или ратуя за их комплексность. В роли же критика соблазн обобщений и абсолютизации своих взглядов неизбежно приводит практика к однобокой и поверхностной тенденциозности. В этом убеждаешься каждый раз, присутствуя на творческих дискуссиях художников и архитекторов по синтезу искусств, где сталкиваются в неразрешимых противопоставлениях отдельные архитектурно-художественные приемы и средства. Альтернативой декоративному выдвигается монументальное, изобразительному — абстрактное (или наоборот), живописи — цвет и суперграфика, архитектуре — дизайн и т. д. В полемике дискуссии, однако, почему-то забывается простейший вопрос: как чувствовал бы себя человек в среде, где его окружало бы только монументальное, только изобразительное (или абстрактное), только технические формы дизайна или только чудовищное разнообразие архитектурных форм? Логично предположить, что результатом были бы, с одной стороны, психологический дискомфорт и образная однозначность среды, а с другой — обесценивание и компрометация самих используемых художественных средств. Если это так, то не грозит ли сегодня нашему монументально-декоративному искусству подобная опасность?
Можно возразить: в искусстве художественные средства и приемы компрометируются не столько за счет самого факта многократного использования, сколько за счет бездумного дежурного применения и усредненного качества. В этом плане многое зависит в первую очередь от самих авторов интерьера. Тем, кто ссылается на опыт Ренессанса, можно напомнить, что выдающиеся монументалисты того времени мыслили и как художники, создающие самоценное произведение, и как архитекторы, создающие среду. Далее логично было бы добавить, что выдающиеся архитекторы классицизма были прекрасными мастерами декоративного искусства, а пионеры современной архитектуры могли выступать и как дизайнеры.
И все же компетентность, широта кругозора, художественная культура и принципиальность профессионала, его способность видеть проблему шире рамок своей профессии — не единственный залог создания художественно полноценных и разнообразных интерьеров. Необходимо еще совершенствование проектной системы и материальной базы. Комплексно в масштабе всей страны эту задачу решить можно, только добившись того, чтобы наиболее злободневный сегодня вопрос «из чего и кто будет делать?» (вопрос в большей степени организационного, чем творческого или экономического характера) и в самых «стандартных» условиях массовой архитектурно-художественной практики потерял бы свою риторическую окраску.

Художники и XII Всемирный фестиваль молодежи и студентов

О работе международного центра научной и творческой молодёжи

рассказывает
заместитель руководителя
штаба Центра,
ответорганизатор
Отдела культуры ЦК ВЛКСМ
Анатолий Вилков

Среди шестнадцати тематических центров XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Центральном Доме художника работал Международный центр научной и творческой молодежи. В этом Центре осуществлялась значительная часть политической и культурной программы ВФМиС.

С 28 июля по 3 августа в нем работала Международная творческая мастерская молодых художников, скульпторов и архитекторов.

В Центре была открыта международная выставка молодых художников, на которой было представлено более 600 произведений художников из 29 стран.

Руководителем Международной творческой мастерской был первый секретарь правления СХ СССР Т. Т. Салахов. Его заместителями — секретарь правления СА СССР Ю.П.Гнедовский (он руководил архитектурной мастерской) и секретарь правления СХ СССР О.Н.Лошаков.

За период работы мастерской художниками было создано более 500 произведений, в том числе: 407 графических, 72 живописных, 22 скульптурных, а также несколько эскизов моделей одежды.

Помимо индивидуальных работ художники мастерской под руководством Т.Салахова сообща выполнили по эскизу кубинского художника А.Лескай Меренсио (отобранного в результате конкурса) панно «Москва фестивальная» (размером 6×3 м).

Советские и зарубежные молодые архитекторы работали над проектом развития и эстетизации архитектурно - пространственной среды Парка дружбы, заложенного в Москве в 1957 году в дни работы VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов. При мастерской была открыта также архитектурная выставка, освещавшая путь, пройденный советской архитектурой с 1917 по 1985 год.

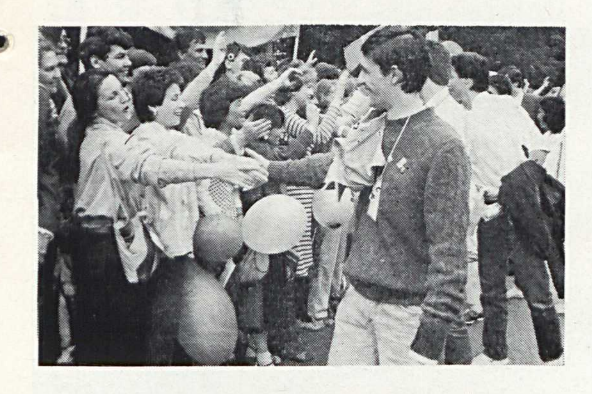
3 августа состоялось торжественное закрытие Международной творческой мастерской. Наиболее активным участникам, как советским, так и зарубежным, были вручены почетные дипломы Советского подготовительного комитета ВФМиС, книги и журналы о русском и советском искусстве.

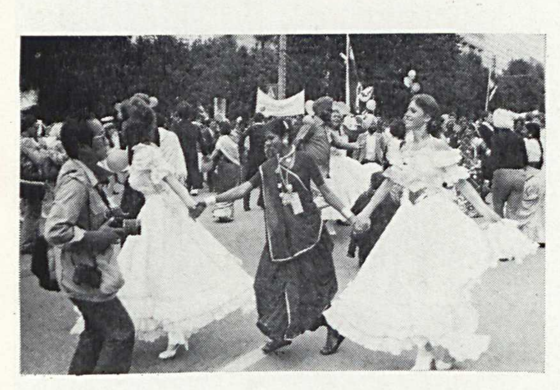
Международная творческая мастерская была одним из наиболее посещаемых объектов Центра. Помимо многочисленных посетителей ее осмотрели многие почетные гости фестиваля: Алваро Куньял, художники Х. Бидструп, Арно д'Отрив, Афеверк Текле, космонавты социалистических стран, министр просвещения Никарагуа Ф. Кардиналь, члены финского Совета Мира и многие другие.

В Центре были развернуты также выставка «Наука на службе мира и прогресса», фотовыставка о творческой молодежи, выставка книг по искусству, демонстрировалась фестивальная программа московского Дома молодежной моды, проходили дискуссии, встречи, концерты. Все это активно способствовало пропаганде советского образа жизни, наглядно знакомило с достижениями советской молодежи в области науки и культуры.





















В творческой
мастерской
молодых
архитекторов

Художники
за работой над панно
«Москва фестивальная»

На стр. 17
Эмблема фестиваля
в Международном
центре научной
и творческой молодежи

Деталь оформления
интерьеров
Международного
центра научной и
творческой молодежи

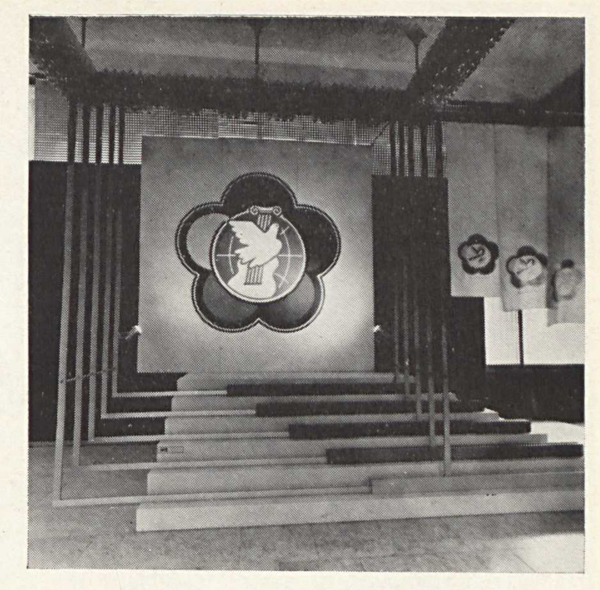
Автографы
участников
Международной
творческой
мастерской
молодых художников

Пространственная
композиция
в пресс-центре
Международного
центра научной
и творческой
молодежи

Всемирный фестиваль — Международная творческая мастерская

Таир Салахов, первый секретарь правления СХ СССР

XII Всемирный фестиваль молодежи и студентов стал одним из наиболее крупных и ответственных смотров наших творческих сил за последние годы. Трудно даже перечислить все, что было сделано художниками в период подготовки к фестивалю и во время фестиваля. Практически все виды и жанры, все мощности художественного цеха страны внесли свой вклад в проведение этого грандиозного праздника. Большая работа была проделана по праздничному оформлению улиц и площадей Москвы, Клуба делегации СССР в ЦДСА, фольклорной программы в Коломенском; уникальным был Парк искусств в ЦПКиО им. Горького, где в оригинально решенных павильонах комплексов союзных республик были представлены национальные особенности профессиональной художественной практики и традиционного творчества разных народов и национальностей нашей страны; огромное впечатление оставила у всех зрелищная программа открытия и закрытия фестиваля на Большой арене Центрального стадиона имени В. И. Ленина. Всю эту сложную работу еще предстоит профессионально проанализировать и осмыслить, извлечь из нее уроки для нашей дальнейшей работы. Наряду с этой впечатляющей демонстрацией результатов деятельности художественного цеха страны в дни работы фестиваля в Центральном Доме художника, в котором размещался Международный центр научной и творческой молодежи, протекал и непосредственный художественный процесс, можно сказать, международное коллективное творчество художников из многих стран мира.



На значении Международной творческой мастерской молодых художников я и хочу остановиться.

Она была столь же уникальна, как и все на фестивале, как и сам фестиваль. Цель работы нашей мастерской, ее идейно-политическая программа, как и других групп фестиваля,— выступить в поддержку девиза фестиваля средствами искусства; продемонстрировать творческую активность художников из 49 стран в борьбе за светлые идеалы человечества; показать важную роль изобразительного искусства в этой борьбе.

Как мы работали?

Делегат фестиваля приходил, говорил, что он художник, что он хочет работать. За ним закрепляли рабочее место, он получал соответствующий материал, сам определял себе тему, время работы. В дни фестиваля в мастерской побывало от ста до ста пятидесяти художников, ежедневно работали до пятидесяти зарубежных и советских мастеров. Художникам не нужно было искать сюжеты и натуру. Сама богатая событиями фестивальная Москва, многочисленные делегаты и гости фестиваля предложили художникам и тему и объекты. Поэтому неудивительно, что подавляющее большинство работ было посвящено фестивалю. Среди работ довлеющим по жанру оказался портрет. Была создана внушительная портретная галерея участников фестиваля в разных техниках и манерах исполнения. В этой галерее портреты почетных гостей фестиваля — генерального секретаря Португальской компартии Алваро Куньяла, космонавтов социалистических стран, министра просвещения Никарагуа Ф. Кардиналя и других.



«География» художников была чрезвычайно широкой, отсюда и разнообразие художественной культуры, проявившееся в работах. Уровень подготовленности тоже был разный. Были профессионально крепкие художники, были и без достаточно серьезной школы. Интересные авторы приехали из Кубы, Доминиканской Республики, Колумбии. При всем различии мастерства и подготовленности во всех работах отчетливо проступило стремление сказать о людях что-то доброе, о жизни — нечто серьезное.

Была заметна заинтересованность зарубежных гостей творчеством советских художников, их было в мастерской сорок — посланцы из разных республик страны.

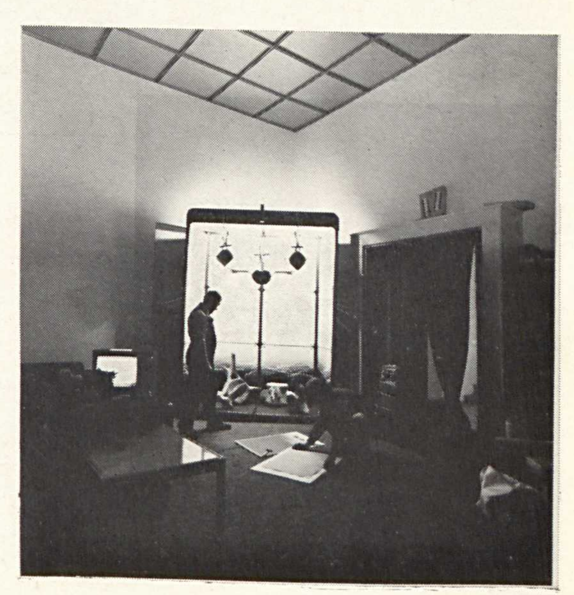
Важной составной частью культурной программы фестиваля стала Международная выставка произведений молодых художников. Художники из 29 стран представили на ней более шестисот работ. Расположенные рядом выставка и мастерская, взаимодополняя друг друга, вместе составляли впечатляющую картину современного мирового молодежного искусства.



Значение деятельности мастерской не только в тех пятистах произведениях живописи, графики, скульптуры, которые были выполнены художниками. Дух единой цели, общей задачи объединял всех работавших в мастерской. Здесь встретились художники в буквальном смысле со всех концов света, всех рас, многих национальностей, говоривших на десятках различных языков, и это не мешало им быть творческим коллективом единомышленников.

У художников было разное представление об искусстве, различный уровень профессиональной подготовленности, несхожие школы, манеры работы, различный творческий опыт, и тем не менее это была творческая мастерская в самом высоком социально-художественном смысле. Потому что у художников было главное, что объединяет в творческое единство, в Мастерскую: крупная, жизненная, наполненная гражданской — нет, больше, я даже сказал бы, глобальной ответственностью — тема. Ее не надо было никому искать и формулировать. Ее даже не надо было называть. Ее каждый знал. Каждый художник привез ее на фестиваль в своем сердце. Эта тема и привела художника на фестиваль. Это тема, которую выразил фестиваль в своем девизе: «За антиимпериалистическую солидарность, мир и дружбу».

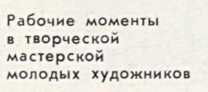
Воплощением духа коллективности, наглядной демонстрацией идей дружбы и международного сотрудничества художников из разных стран стала совместная работа над панно «Москва фестивальная». Последним художественным штрихом, уже после того, как панно было закончено, стали сотни автографов художников, которые они оставили на нем, перед тем как покинуть мастерскую. Надо было видеть, как панно вдруг стало покрываться, словно разноцветной сетью, инициалами, знаками, именами, арабской вязью, скорописью, неразборчивыми росчерками и тщательно выписанными фамилиями... В этом международном автографе с именами незнакомыми соседствовали всемирно известные — Х. Бидструпа, Арно д'Отрива и других — с русскими испанские, с ангольскими колумбийские, с вьетнамскими эфиопские.

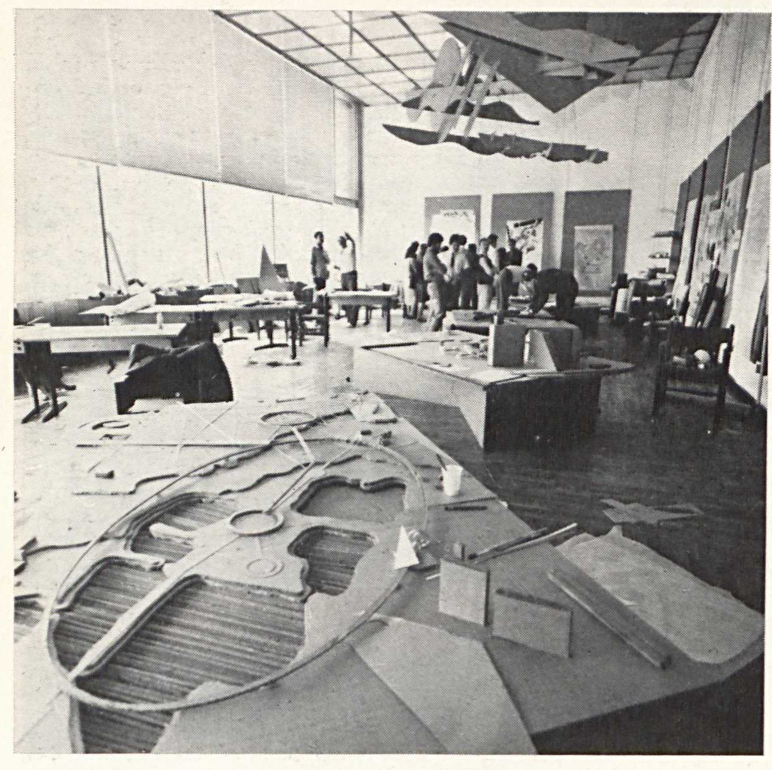


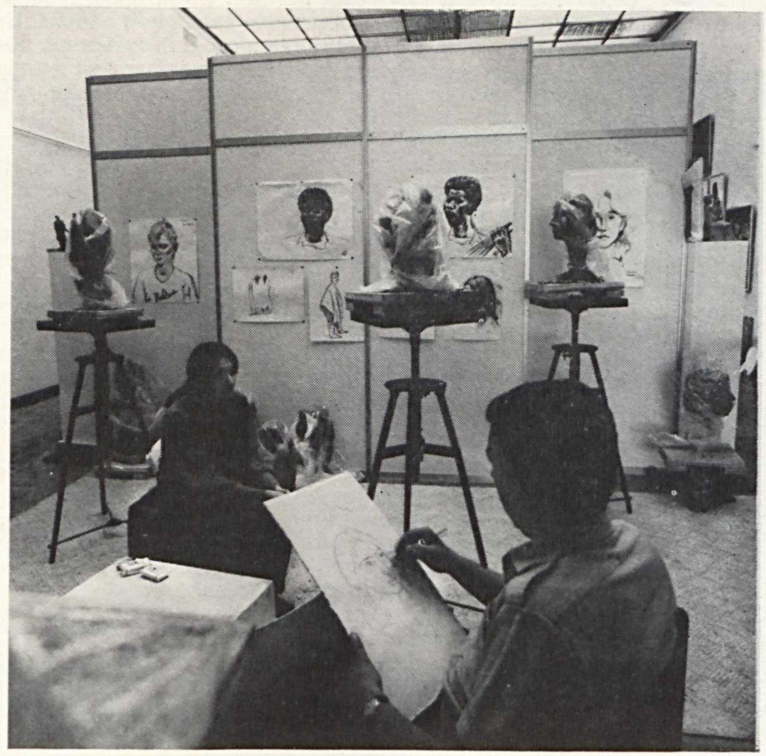
Этот своего рода орнамент дружбы и солидарности возник стихийно, но он стал одной из ярких творческих находок коллективной работы. Работа в мастерской еще раз показала огромное сплачивающее значение такой ключевой темы в искусстве, как тема Мира. В этом смысле значение мастерской выходит за рамки фестиваля.

На стр. 19
Авторские подписи
на панно
«Москва фестивальная»

Торжественное закрытие
Международной
творческой
мастерской
молодых художников


Рабочие моменты
в творческой
мастерской
молодых художников





В Международной
творческой
мастерской
молодых архитекторов

На стр. 20
Архитектурный раздел
международной
выставки
в Международном
центре научной и
творческой молодежи

Фрагмент
экспозиции
фотовыставки
в Международном
центре научной
и творческой молодежи

У входа
на международную
художественную
выставку в
Международном
центре научной и
творческой молодежи




The future is peace
Para decir que somos la imagen de la Tierra...

О работе Международной архитектурной мастерской

рассказывает ее руководитель Юрий Гнедовский

Работавшая в дни XII Всемирного фестиваля в Центральном Доме художника творческая мастерская молодых архитекторов была первым опытом такого рода архитектурного содружества. До этого архитекторы принимали участие в фестивалях, создавая конкретные архитектурные проекты, разрабатывая решение праздничного оформления города и т. д. В данном же случае мы хотели приоткрыть для неискушенного зрителя сам процесс зарождения архитектурного замысла, творческую «кухню» художников, хотели показать не столько внешнюю работу над формой, сколько содержательное, концептуальное начало современной молодой архитектуры. Удачным было то, что в период работы мастерской в Доме художника была организована выставка работ молодых архитекторов — таким образом, посетители могли видеть и процесс работы, и уже готовые проекты.

Молодежной комиссией была удачно найдена тема проектного семинара — «Развитие Парка дружбы», заложенного на VI Всемирном фестивале в 1957 году. Она была не только символична своей преемственностью, но чрезвычайно интересна в творческом отношении, ибо вбирала в себя многие — практически все — проблемы современной архитектуры: градостроительную, экологическую, историческую, композиционную, стилевую. Было интересно сопоставить работу молодых архитекторов конца 50-х годов, 28 лет назад заложивших основы парка (ныне именитые В.Иванов, А. Савин), и нынешнего поколения.

В мастерской работали 12 художников из разных городов нашей страны, два архитектора из Болгарии (Мирослав Радойновски и Кристиан Миленов, руководитель молодежного объединения архитекторов), два архитектора из Индии (профессор Анант Гадгил и Шандрашехар Прабху, тоже руководитель молодежного архитектурного объединения) и студентка из ФРГ Габриела Шунке.

Работать было непросто: на проект было отпущено шесть фестивальных дней. За это время нужно было наладить творческий контакт в группе и максимально осуществить разработку проекта. По предложению участника нашей мастерской Евгения Асса, уже имевшего опыт организации «интердизайна» в Тбилиси и других творческих семинаров, было решено, что первые два дня каждый участник разрабатывает общий проект, а затем — определенный фрагмент парка, связанный с тем или иным сооружением. Такая конкретизация задания позволила каждому участнику в полной мере проявить свою фантазию, мастерство, индивидуальность. Большой импульс будущей работе дало знакомство с парком накануне фестиваля. Сразу обозначился круг проблем. Дело в том, что если головная часть парка, примыкающая к Ленинградскому шоссе, воспринимается как уже сложившаяся, то тыльная имеет много нерешенных проблем, главная из которых — безликая, разнохарактерная архитектура, вторгшаяся в парк. Участники семинара предложили несколько общих идей решения паркового пространства. Прежде всего, учитывая его историю, создать на базе парка международный молодежный центр, где проводились бы встречи, форумы, фестивали молодежи. Этот центр предполагалось сформировать из трех зон — студенческой, примыкающей к общежитиям, детской — рядом с проектируемым Домом пионеров и зоны отдыха. В перспективе не исключается и заложенная в генплане спортивная зона, формируемая вблизи универсального Дворца спорта «Динамо».

Затем участники мастерской приступили к более детальной разработке каждой зоны. Интересные предложения по организации входной аллеи выдвинули советские архитекторы Г.Мун и Н.Шумаков: они использовали возможности рельефа, предполагая организовать движение на разных уровнях. О символичном значении этой аллеи XII фестиваля говорят предложенные сооружения — «Храм дружбы», «Сады континентов», «Парк скульптур».

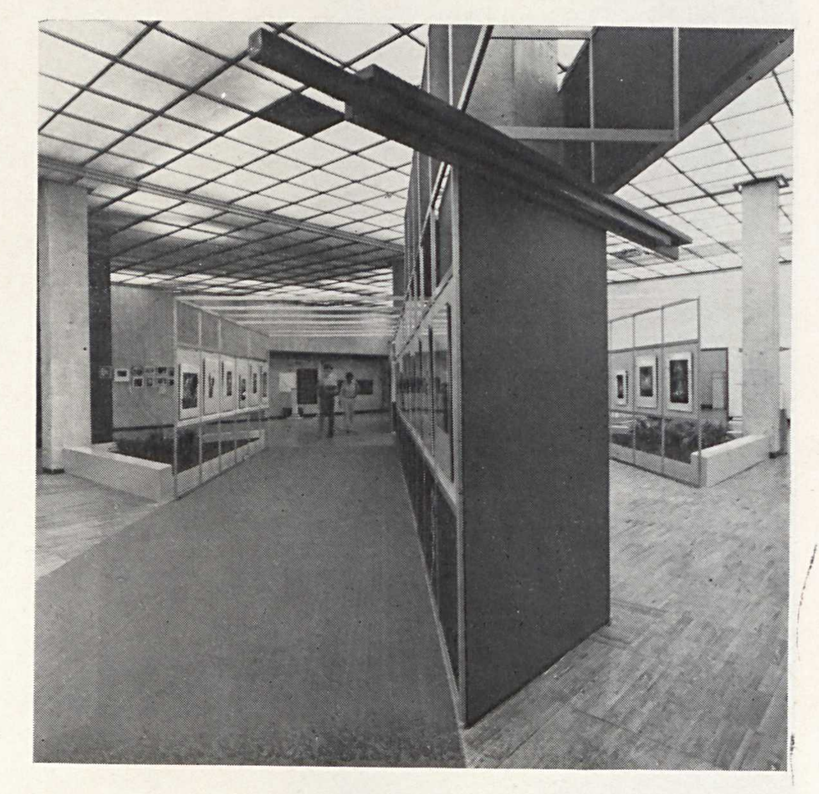
Немало фантазии было вложено в разработку сооружений. Прежде всего была принята концепция единой гаммы, которая продолжила бы основную колористику сложившейся застройки. Красный и белый цвета на охристом фоне — такова основная палитра. Предусматривалась не только цветовая, но и пластическая модернизация зданий. Предполагалось создать новые летние сооружения: театр, выставочные павильоны, читальни, аудитории, гостиные в зоне студенческого центра.

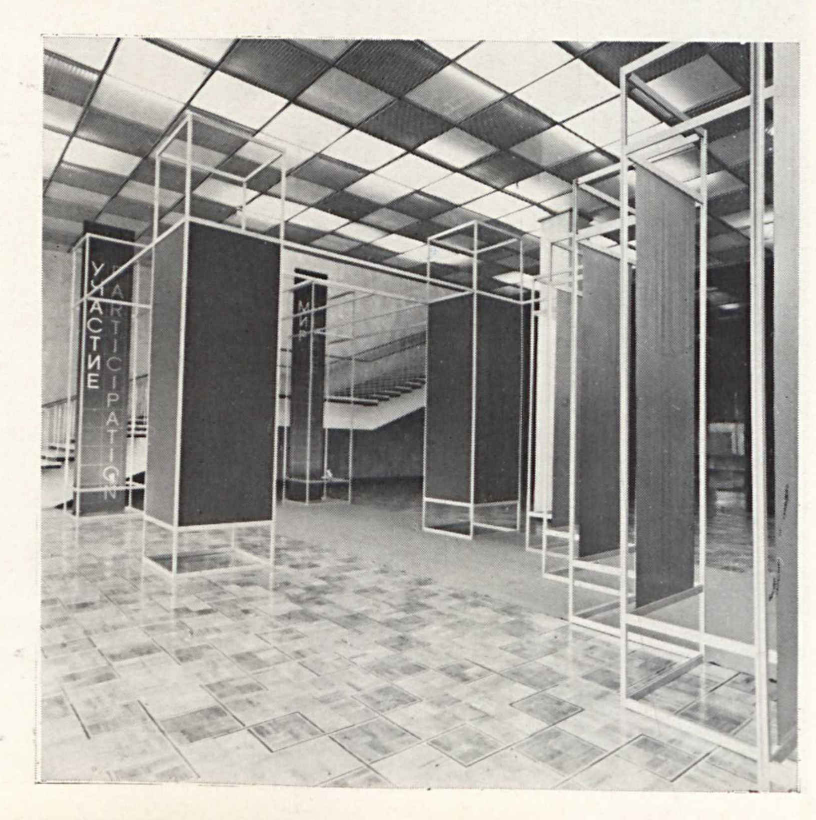
Индийские архитекторы Шандрашехар Прабху и профессор Анант Гадгил разрабатывали студенческий центр. Здание основного комплекса, по их замыслу, должно иметь звездообразный объем, где пять лучей символизируют пять континентов. Интересно было решено и внутреннее пространство — интерьер легко «перекраивался», помещения то разделялись, то сливались. Кровля здания использовалась как летние аудитории.

Болгарские архитекторы Кристиан Миленов и Мирослав Радойновски предложили развернутую социальную и философскую концепцию парка, ориентированного на международные встречи. Эта работа заслуживает самостоятельного анализа, так как содержит в себе целый спектр современных проблем архитектуры. Болгарскими архитекторами была предложена и оригинальная программа экспозиции в международном молодежном центре.

Работа международной архитектурной мастерской обнаружила новые тенденции в творчестве молодых мастеров. Это прежде всего стремление к тактичному вхождению в существующую среду — природную и архитектурную. Во-вторых, привнесение в задуманные проекты философско-символического начала, ассоциативная (а не «лобовая») передача той или иной идеи, стремление к большей интеллектуализации творческого процесса и, наконец, более сложное и масштабное по отношению к человеку и природе решение самих объектов.







О фестивальной коллекции Дома молодёжной моды

рассказывает художественный руководитель Лидия Соселия

Модели из фестивальной программы Московского Дома молодежной моды в Международном центре научной и творческой молодежи







Наш Дом молодежной моды создан сравнительно недавно — он открылся осенью 1984 года. Пока он единственный в стране. Главная задача, которую мы ставили перед собой, открывая его,— это помочь молодежи найти свой стиль в одежде, сформировать вкус, помочь создать индивидуальный внешний облик. Причем здесь мы стараемся учитывать и индивидуальность каждого пришедшего к нам в Дом моды, и профессию, и увлечения, и характер. Мы за то, чтобы молодежь отошла от стандартного подхода к одежде, чтобы одежда стала для нее областью творческой художественной деятельности. Как это может быть достигнуто — мы и хотели показать в нашей первой коллекции, разработанной к Всемирному фестивалю молодежи и студентов (она так и называлась — «Фестивальная»). Образ, создаваемый с помощью костюма, должен отражать в себе и устремления времени, и эстетические пристрастия человека. Наша первая коллекция сразу показала направленность наших поисков. Это — ориентация на фольклор, на образцы народного праздничного и бытового костюма. Думаю, что именно в народном костюме наиболее ярко выражены и своеобразие культуры, и этические и эстетические идеалы народа, и особенности быта. Кроме того, фольклорный стиль создает большие возможности для «игры в моду» — а где, как не в игре, выявляется индивидуальность стиля? Кстати сказать, и в международной моде сейчас все сильнее проявляется национальный характер.

В первой нашей коллекции мы обратились к северному фольклору: использовали и традиционную форму одежды — сарафаны, многослойные юбки типа паневы, душегрейки, и традиционную ткань — лен, суравье, атлас, и народные приемы декора: кружева, вышивку, жемчуг. Художник по головным уборам Екатерина Бурмистрова создала оригинальные кепи по мотивам русских картузов и кокошники. В дальнейшем мы намечаем разработать в своих коллекциях народный костюм Прибалтики и Средней Азии, используя их мотивы в моделях всего сезона.

Другое направление, которому мы следуем,— это любимый молодежью спортивный стиль, где проявляются основные черты современной молодежной международной моды: функциональность, удобство, комфорт. Это — плащи, куртки, комбинезоны, пиджаки с брюками из плащевой ткани и вельвета, платья-сафари. Коллекция строилась на использовании и сочетании фестивальных цветов. Модели были сделаны из доступных, недорогих материалов, они просты и удобны. Нам показалось интересным соединить спортивный стиль с элементами народного костюма, а в разработке модели плаща мы исходили из формы традиционной русской «крылатки».

Необычные модели расписных платьев создал художник Владислав Соколов. Геометрические композиции, созданные им на ткани, подчеркивают движение и динамику модели, создают неожиданный пластический образ.

По-прежнему сохраняется комплектность в одежде, но она уже лишена былой строгости стиля. Раскованность, непринужденность современной моды вносит и сюда свои нюансы. Например, классический блейзер может быть смягчен присборенной юбкой, а к спортивной куртке можно подобрать многослойную, пышную юбку. Индивидуальность костюма достигается и за счет всевозможных дополнений — шапочки, шарфа, галстука, пояса.

Важной чертой современной молодежной моды является многофункциональность — одна и та же вещь может использоваться разнопланово: куртка становится элегантной жилеткой, панама за счет игры с деталями превращается в строгую шляпу.

В фойе нашего Дома моды мы открыли обновляемую выставку, знакомящую посетителей с предлагаемыми нами моделями. Художник-консультант помогает выбрать ту вещь, которая наиболее полно отвечает индивидуальности заказчика. Кроме того, в скором будущем мы думаем организовать театрализованные показы моделей. Через театр, через игру можно научить молодежь творчески относиться к своему костюму, показать, как способна одежда преобразить человека, какие образы можно создать при ее помощи. Думаю, что такая театральная форма показа — игра в моду — позволит и органичнее принять новые модели, преодолеть консерватизм и скептицизм, неизбежно сопровождающие все новое.

Мы намечаем создать лекторий, где профессиональные искусствоведы будут знакомить посетителей с историей и новинками международной и отечественной моды. Это позволит молодежи понять истоки существующих направлений в моде, увидеть красоту русского костюма, преодолеть магическое отношение лишь к «фирменным» вещам. У нас уже начала работать социологическая служба — мы проводим опросы, используем данные конкурсов, проводимые газетами (в частности, в газете «Московский комсомолец» был проведен конкурс «Контрасты»), и выясняем, какие модели пользуются наибольшей популярностью среди молодежи. Это мы тоже учитываем при разработке коллекций.

В нашем доме работают интересные, талантливые художники: Галина Попова, Ирина Семенова, Екатерина Бурмистрова, Владислав Соколов, Любовь Капитонова, Янина Степанова. Думаю, в дальнейшем мы постараемся ближе познакомить посетителей с их работами, организуя в нашем фойе персональные выставки художников.

Оформление одного из конференц-залов в Международном центре научной и творческой молодежи

Фрагмент экспозиции фотовыставки в Международном центре научной и творческой молодежи

На стр. 23 Фрагмент оформления интерьера в Международном центре научной и творческой молодежи

На международной художественной выставке в Международном центре научной и творческой молодежи

На выставке научно-технических достижений в Международном центре научной и творческой молодежи

Модели из фестивальной программы Московского Дома молодежной моды

На стр. 24 Сценическая площадка у главного входа МГУ

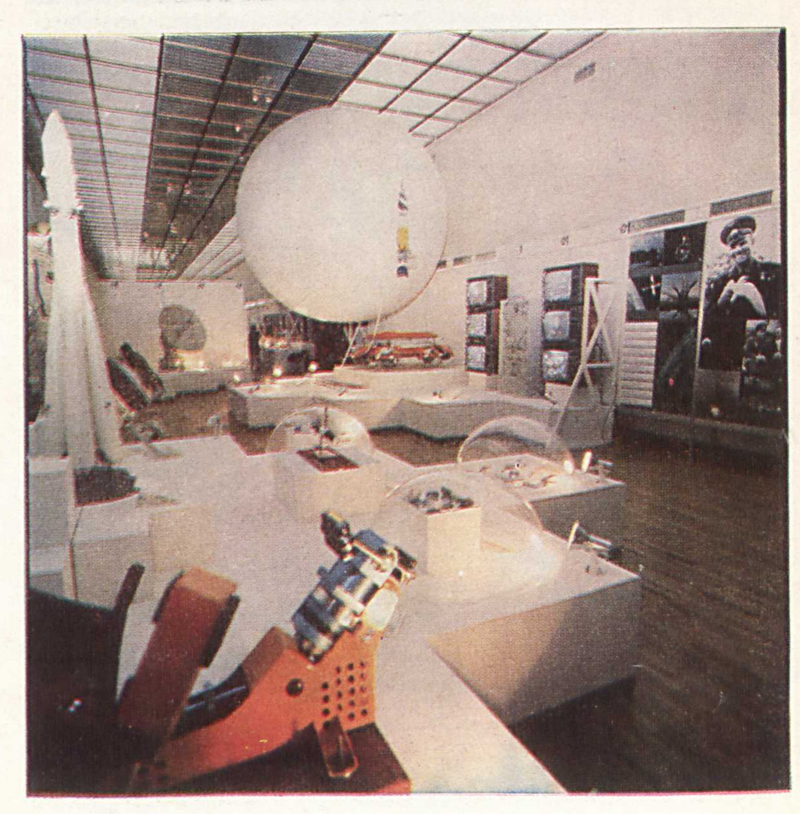
Пространственная композиция на территории Центрального стадиона имени В.И.Ленина

Пространственная композиция у Клуба делегации СССР










Об оформлении фестивальной Москвы

рассказывает руководитель авторской группы Роман Фаерштейн

Москву в дни XII Всемирного фестиваля нельзя было представить без празднично одетых нарядных улиц. Образ города во время праздника всегда играет важную роль, создает особое настроение торжественности и приподнятости. А такой форум, как фестиваль, требует от художников нетрадиционного, свежего и оригинального решения. Приступив к разработке концепции художественного решения города, мы стремились наряду с пропагандой идей фестиваля решить и важнейшие общественно-политические задачи.

Надо сказать, что концепция оформления Москвы разрабатывалась в кратчайшие для мероприятия такого масштаба сроки. Мы приступили к ней за два месяца до открытия фестиваля. Это заставило нас, создавая праздничную среду города, использовать либо уже готовые конструкции, либо создавать их из уже имеющихся материалов или систем, достаточно просто изготовляемых. Конструкции создавались с условием их быстрого монтажа и демонтажа. Такой подход оказался достаточно плодотворен, он позволил, не нарушая обычного ритма жизни города, быстро изменить его облик и создать праздничную среду. Причем изменить облик города в целом, а не отдельной его части. Основными принципами, заложенными в проекте генерального решения, были: решение пространства, цветовое оформление и организация движения в городе. На их основе проектировались городская среда, отдельные объекты, где проводились мероприятия фестиваля, а также митинги, манифестации, шествия, марши.

Мы активно использовали перетяжки металлических тросов на магистралях и площадях, которые формировали своеобразную пространственную систему. Смонтированные на их основе композиции из лозунгов, вымпелов, флагов создавали атмосферу праздника. В пространственных композициях широко использовались декоративные ткани.

В качестве конструкций для решения пространства были использованы строительные леса: они служили каркасом для монтажа самых разных элементов фестивальной программы. Композиции были самыми разнообразными по форме и пространственному решению, хотя состояли из единого элемента. Использование строительных лесов требовало от художника умения и способности художественного переосмысления объекта.

Основные фестивальные объекты — стадион имени В. И. Ленина, где проходила церемония открытия и закрытия фестиваля, Университет — студенческий центр, Комсомольский проспект, по которому проходила манифестация в день открытия фестиваля, центральные улицы Метростроевская и Кропоткинская — расположены были в Ленинском районе, и поэтому именно здесь мы делали акцент в нашем художественном решении. Большую помощь в разработке и реализации концепции оказали нам главный художник района А. Кецба, а также художники — соавторы проекта А.Митин, В.Рафаилов, В.Степанов.

Очень выразительно в праздничном оформлении города воспринимаются всегда различные надувные системы — шары, куклы, «воздушные змеи», геометрические фигуры. Они, создавая праздничную среду в воздухе, пространственно расширяют ее границы. Надувные системы были использованы на празднике открытия и закрытия фестиваля.

Колористическое решение городской среды было основано на применении пяти традиционных цветов — красного, желтого, зеленого, синего и фиолетового. Уже изначально эта гамма позволяет создать яркую, праздничную атмосферу. При этом мы сочетали цвет с разнообразными пространственными системами, применяя его преимущественно методом «суперграфики» в архитектуре фестивальных объектов и городском убранстве — киосках, витринах магазинов.

Организацию движения в городе осуществляли разнообразные «подвижные» системы — всякого рода флюгеры, вертушки, вращающиеся и двигающиеся при помощи ветра. Окрашенные в фестивальные цвета и смонтированные на уже существующих в городе флагштоках, они призваны были создать — вернее, передать движение воздуха в городе, отчего оформление приобретало бóльшую динамичность. Наиболее полно этот принцип был реализован художниками-проектировщиками А.Долгих и А.Боковым в оформлении Дворца пионеров и школьников на Ленинских горах.

Фестиваль дал всем художникам большой опыт работы по созданию праздничной среды в городе. Прежде всего стало ясно, что такой большой город требует создания единой общей концепции оформления. Это позволяет избежать эклектики и стихийности в оформлении.

Удачным было использование в качестве основных конструкций строительных лесов — они мобильны, удобны, и в дальнейшем их легко можно применять для создания праздничной среды в городе. Думаю, что перспективным является и использование различных надувных систем и вертушек для оформления традиционных праздников — манифестаций, шествий, маршей. Например, движущиеся элементы способны сделать пространство над колоннами демонстрантов ярким и динамичным. В то же время фестиваль показал, что праздник такого масштаба требует более длительной и детальной подготовки, включения художников-проектировщиков на более ранней стадии его разработки. Очевидно, что оформление города зависит прежде всего от крупномасштабных объектов.







Чем был «Парк искусств» для фестиваля и для города

рассказывает архитектор Анна Зимоненко

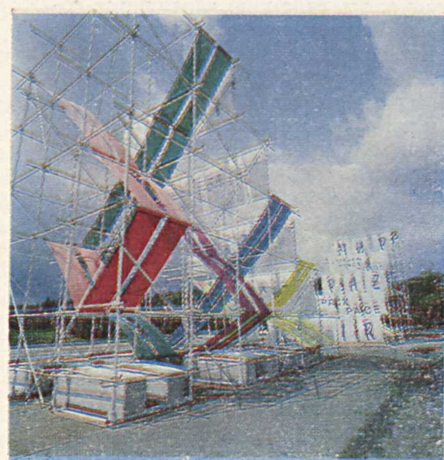
Чем был «Парк искусств» для фестиваля и для города?
Местом общения по поводу, посредством и при помощи искусства. Наиболее мощным средоточием фестивального духа — праздничная круговерть бурлила в завихрениях и водоворотах именно на этом отрезке Москвы-реки.
Чем стал Парк для профессионального процесса?
Проверкой архитектурных и средовых концепций, выставочных приемов и декоративных средств. Палитрой, щедро и полно предоставленной для выбора форм и материалов, цветовых сочетаний и культурных контекстов. Тренировочной площадкой, а иногда и рингом, вынужденно сталкивающим пространственные и образные решения парковых комплексов.
Наконец, полигоном, на котором в экстремальных условиях конкурентной борьбы, необходимо и закономерно сопутствующих подобной задаче, концентрировались ведущие проектные силы. Полигоном, еще раз и заново выявившим и подчеркнувшим национальные традиции и характерные пространственные отношения, региональные особенности архитектурных и оформительских школ и различия в способах решения единой сценарной программы. (Сценарий предусматривал включение в каждый республиканский комплекс определенного числа экспозиционных площадок, концертных эстрад, мест для работы художников и народных мастеров, продажу сувениров и национальных угощений и т. д.)
Эта была классическая средовая задача — ответить обязательной функциональной подоснове, базирующейся на пространственной организации деятельности и поведения людей, пришедших в Парк; вписаться в природное и предметное окружение, но при этом не потеряться, а выявиться максимально эффектно и эффективно; и плюс к тому сверхзадача — сформировать единство из разнообразия, гармонию из контрастов, цельность из множества сценарных, режиссерских и, наконец, проектных и композиционных приемов.
Купола и шатры, юрты и скатные крыши прибалтийских хуторов, паруса и всевозможные каркасные системы — таков неполный перечень способов выделения и расчленения единого паркового пространства на зоны. Впрочем, не зоны — сами республики со своим языком, традициями и новью уместились на тех относительно небольших участках, которые были им даны в «безраздельное владение».
В орбиту фестивального движения был включен весь парк. С бегущей водой фонтанов, с речным ветром, с танцевальными ритмами, с вечным кружением каруселей, с трепещущими лентами и взлетающими воздушными шарами, флагами и флюгерами и даже с ветряной мельницей — Мельницей искусств, придуманной и подаренной парку латышами.
Сюда, к латвийскому павильону, на берег Голицынского пруда, в тень, к цветам и прохладному дереву тянулся народ. По насыщенности среды, по количеству и оригинальности произведений искусства (некоторые из них рождались прямо на глазах), по разнообразию архитектурных форм и материалов, по тщательности и профессионализму их проработки латыши явно лидировали. Несомненно, этому во многом способствовал опыт, накопленный на ставших уже традиционными Праздниках искусств в Старой Риге.
А рядом — лесная Белоруссия с высокими арочными сводами, образованными клеенными из дерева конструкциями, аистами. И совсем по-другому, под изумрудными, увитыми зеленью шатрами — узбеки, поставившие в центр композиции площадку народного цирка с пестрым реквизитом для канатоходцев и силачей. На примере восточных наших республик вообще интересно проследить использование национальных архитектурных мотивов. Наиболее естественным ходом представилось прямое заимствование — в киргизский, туркменский, казахский комплексы были включены почти буквальные подобия народных жилищ. Но уже в казахском акцент был сделан не на них, а на двух огромных куполообразных, «суперсовременных» павильонах, лишь по форме напоминающих юрты. Самым же неожиданным оказалось решение комплекса Таджикской ССР. Поставленный в достаточно невыгодные условия — на открытом куске набережной почти вплотную с азербайджанским и украинским соседями, имеющий в наличии стандартную пространственную металлическую структуру, павильон этот тем не менее запомнился остроумным выходом из «стандартной» ситуации. Развевающиеся ткани — великолепные узорчатые шелковые ткани и кружевная народная резьба, «наложенные» на кружево конструкции, дали удивительный эффект.
Тему прозрачности, игры на ветру полотнищ, пронизанности солнцем — при отсутствии привычных объемов — поддержал Азербайджан. Напоминанием о Каспии были наполнены его паруса. И тот же морской ветер, но уже балтийский,— в рядах павильонов Эстонской ССР. Легкие синтетические и тканые материалы, их пластические и декоративные свойства в принципе представились идеальными для выставочной архитектуры. Эти свойства активно использовались и в латвийском, и в нарядном по-ярмарочному украинском комплексе, как будто целиком сделанном из гигантских рушников, под сенью которых спукалась к эстраде лестница-амфитеатр.
Но лишь намеком, через характерную специфику средовых отношений выявилась южная раскованность Грузии. Рамные конструкции и ажурные перголы ее выставочного комплекса, кажется, растворились среди зелени. И та же растворенность — в зеркальных стенах павильона Армении, окружающих, как драгоценность, резной цветок фонтана-памятника из туфа. А по контрасту — «вещью в себе», с глухим прямоугольным периметром — молдавский павильон, весь обращенный внутрь, к увешанному коврами двору с традиционной «каса маре»...

Такие архитектурные выставки просто необходимы

считает архитектор Евгений Асс

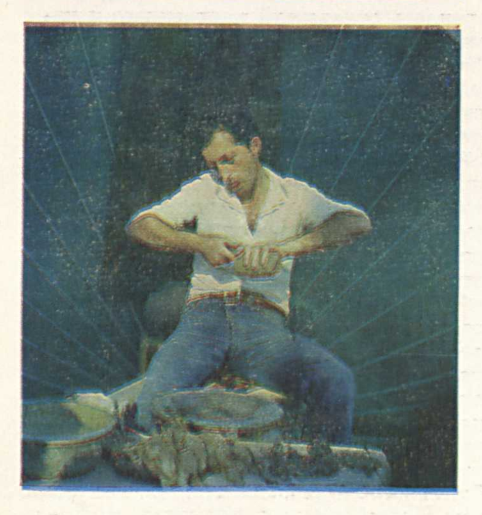
Когда мы в последний раз видели выставку архитектуры, так сказать, живьем? Может быть, это была ВДНХ? Но она давно уже превратилась скорее в музей, в памятник эпохе.
С тех пор все, кажется, почти забыли о самой возможности предъявления архитектурных идей в материале, в натуральную величину и на единой территории, настолько привыкли видеть архитектуру на выставках в виде изображений (и даже более того — судить о ней по этим изображениям), что даже профессионалы не сразу разглядели в фестивальном Парке искусств на территории ЦПКиО имени Горького самую настоящую архитектурную выставку. И притом выставку архитектуры совершенно свежей, архитектуры, в которой видны, с одной стороны, актуальная, даже сиюминутная мысль, а с другой — огромная гражданская и профессиональная ответственность.
Где-то здесь же в 1923 году появилось странное деревянное сооружение с косоватой надписью «Махорка». Через два года Париж ахнул, пораженный диагоналями советского павильона на выставке декоративного искусства. Эти два мельниковских шедевра по сей день, а скорее всего, именно сегодня с абсолютной ясностью определяют специфику жанра, отношение к задаче и художественный уровень ее решения. Временный выставочный павильон — в самом деле совершенно особый архитектурный жанр. Как выставочный экспонат, а он, по определению, является таковым, он выражает определенное культурно-идеологическое содержание; будучи временным, он предполагает легкость материалов, простоту и экономичность строительства (и демонтажа), и в то же время, с чисто профессиональной точки зрения, он является чем-то вроде блиц-клаузуры, осуществляемой в натуре.
Предельная сконцентрированность во времени этапов проектирования, строительства и существования объекта предопределяет (во всяком случае должна) его особую эмоциональную и интеллектуальную напряженность. А если к тому же в этой недолговечной форме содержатся непреходящие, универсальные архитектурные ценности в глубоко личной авторской интерпретации, то самые обычные доски, листы фанеры и полосы ткани становятся настоящей Архитектурой, как ею стали на все времена давно исчезнувшие «Махорка» и парижский павильон.
Может быть, не по такому, не по мельниковскому счету, а по нынешнему, достаточно скромному, но архитектурная выставка в Парке искусств мне понравилась. Прежде всего она показала, что, к счастью, архитектурная мысль не окончательно уснула в уютном прокрустовом ложе шаблонов капитального строительства. Кроме того, она дала возможность разглядеть ряд актуальных тенденций, характерных как для отдельных регионов, так и для архитектурного мировоззрения в целом. С этой точки зрения наиболее любопытны различные формы выражения национальной специфики в архитектуре павильонов. Как общую тенденцию можно отметить ориентацию не на прямолинейную, однозначную, орнаментально-декоративную интерпретацию традиции (стиль ВДНХ), но на сложное, ассоциативное, метафорическое выражение более глубоких культурных смыслов. И даже там, где возникает орнаментальная тема, она, как правило, решается крупно, плакатно, более как знак, чем как декоративный мотив. В рамках этой общей тенденции и, очевидно, именно благодаря ей почти все павильоны обретают неповторимость и своеобразие в реализации, может быть, неявных, но существенных сторон национальной культурной традиции.
Павильон России — один из лучших, если не лучший на выставке. Энергичный взлет треугольников к мощной вертикали: крепостная башня, колокольня, ладья, терем — есть что-то неуловимое, но безусловно русское в его монументальности (при небольшом размере и эфемерности трубчатой конструкции, затянутой тканью) и многозначительной простоте. Вообще надо заметить, что на выставке выигрывали простые вещи, но не примитивные, а восходящие к простоте первичной архитектуры. Павильон Казахстана — громадная полусфера, юрта: символ дома, очага и модель мира. В центр обычной юрты надо проникать, но решительно вырезанная четвертушка замкнутой формы придает ей совершенно новый смысл — центр оказывается одновременно и внутри и снаружи, и само пространство, как бы в прошлом внутреннее, порождает помимо сильного эмоционального переживания целый ряд глубоких историко-культурных ассоциаций. Армянский павильон — проходной насквозь и отражающий мир в зеркальном кольце наружных стен, замкнутый контур и одновременно его отсутствие. В центре этого магического круга, демонстрирующего многозвучность отношений внутреннего и наружного в архитектуре, возвышается хачкар как символ армянской культуры, ее опора. Стоя рядом с ним, ты ощущаешь себя внутри полумифического Звартноца, а тонкие изгибы почти невидимых арок заставляют домыслить парящий над кругом купол. Этим куполом становится небосвод.
Хочется вспомнить «Азербайджан» с трепещущим пологом из наклонно висящих лоскутов, защищающим от тамошнего, жаркого, то есть символического солнца; традиционную сдержанность и рационалистскую скромность прибалтийских павильонов, другие яркие и впечатляющие архитектурные находки. В общем мы увидели много хорошей архитектуры, причем сразу одновременно. В культурной жизни это событие уникальное.
А может быть, такие события не должны быть уникальными? Может быть, пора подумать о регулярном Всесоюзном фестивале искусств, наподобие Спартакиады народов СССР? И тогда, предположим, раз в три года каждая республика и крупные города на той же территории парка будут возводить свои павильоны (построенные на основе конкурсов), а внутри демонстрировать свои художественные достижения.

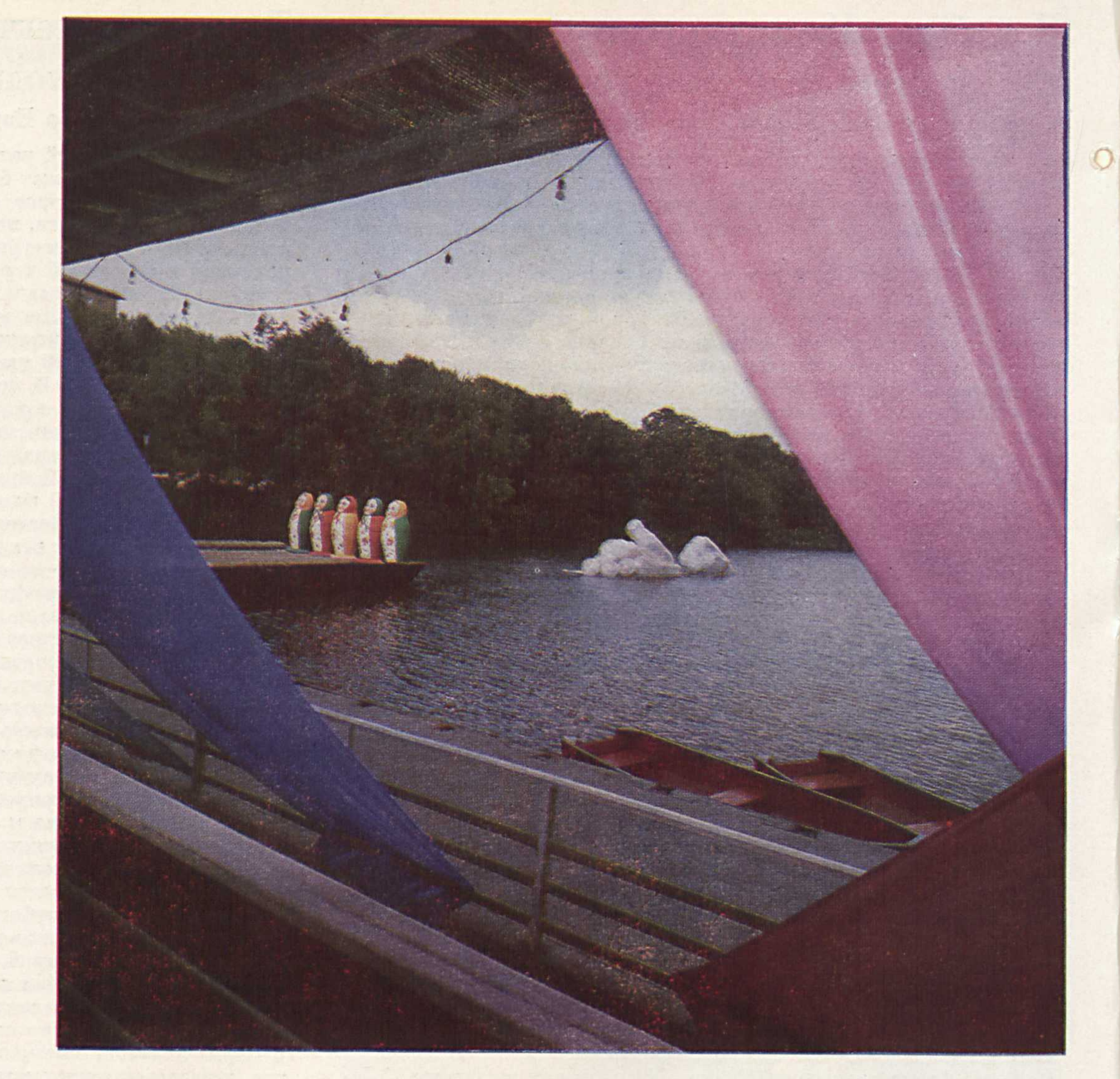














Сценическая площадка
у главного входа МГУ

Пространственная
композиция
у Дворца спорта
Центрального
стадиона
имени В. И. Ленина

Композиция-указатель
у Дворца пионеров
на Ленинских горах

Интерьер
Клуба делегации СССР

Композиция
в парке ЦДСА

Пространственная
композиция
у Клуба делегации
СССР

Павильоны и решения предметно-пространственной среды в «Парке искусств»

Павильон Эстонии

Павильон РСФСР

Павильон Белоруссии

У павильона Грузии

Павильон Украины

Павильон РСФСР

Павильон Казахстана

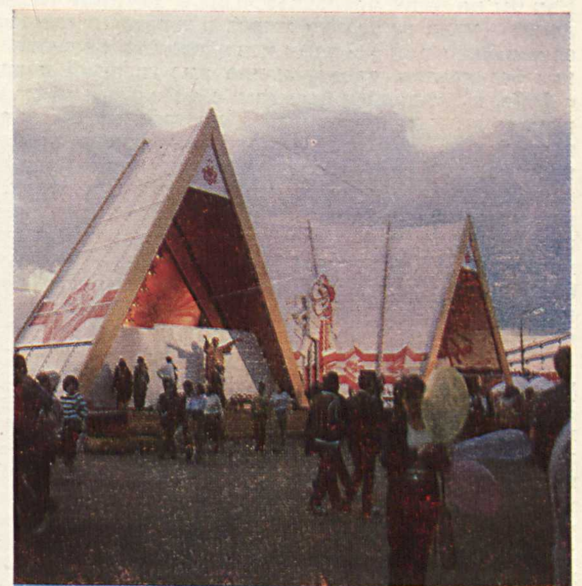
Павильон Грузии





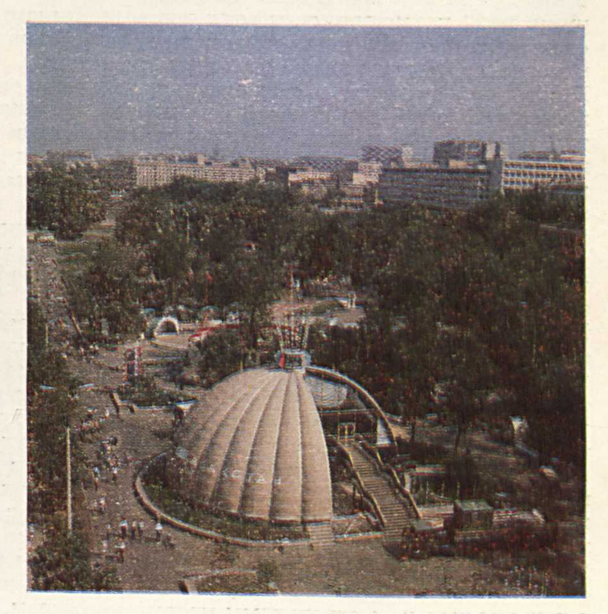






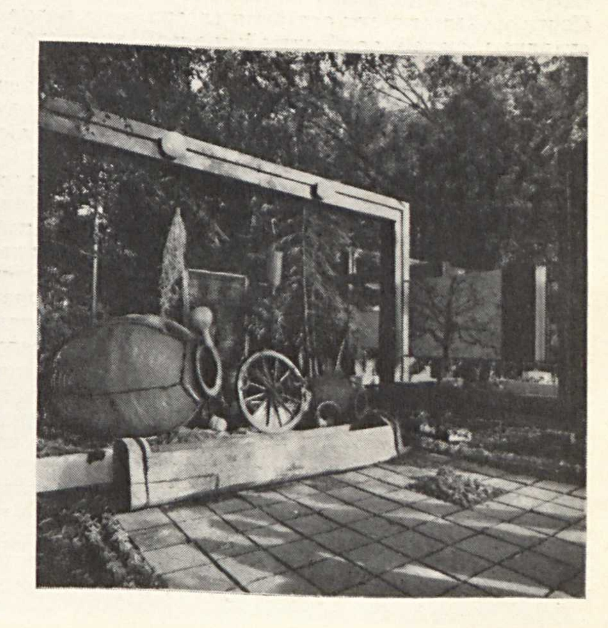












Есть прецедент возрождения жизни парка

считает архитектор Андрей Боков

Городской парк снова обретает популярность,— и подтверждается это не слухами о восстановлении репутации нью-йоркского Централ-парка, не успешным проведением конкурса на проект парка Ля Виллет в Париже или ожидающимся визитом Дисней-ленда в Европу, а событиями прошедшего фестиваля, связанными с появлением на набережной Центрального парка экстравагантных пирамид и палаток, явно не похожих на привычные затеи горофоромления.

Со времени первых всемирных и общенациональных выставок нет более популярного зрелища и более надежного средства привлечения посетителей. Собранные в одном месте и в одно время диковины со всех сторон и концов — наиболее понятная нашему современнику модель мира. Разом увидеть всю страну, все республики, каждая из которых представлена своим домом, своим павильоном, то есть самым естественным способом и средством,— подобная возможность для москвичей, не помнящих сельскохозяйственной выставки, первая в жизни.

Именно то, что парк вобрал в себя на время фестиваля всю страну, сделало его несомненным эмоциональным центром.

Как бы ни были привлекательны и уместны уподобления и аналогии — парк не только «город в городе» с условными, безавтомобильными улицами и площадями, не только обширное здание без крыши, одновременно выставочный и зрительный залы, с фойе, кулуарами и буфетом, с мебелью и оборудованием, но прежде всего воплощенный общественный идеал среды с непременными атрибутами парадиза — фонарями, фонтанами, цветами, аллеями, лебединым прудом и, наконец, парковыми павильонами — воплощением гармонии и красоты. Все эти знаки и символы бытия, а вовсе не измеряемая гектарами абстрактная природа, служит мерилом привлекательности и мерой отличия парка от леса и города. Их соотношения и стилистика отличают безлюдные респектабельные парки, населенные античными слепками, от шумных, «городских» парков, близких родственников «Эрмитажа» и «Аквариума», где лампочек, трельяжей, лепных украшений, скамеек и столиков было больше, чем травы и деревьев.

Главный парк города, а то и всей страны, Парк «с большой буквы», носитель образа целой эпохи, прочно осевшего в общественном сознании при посредстве кинематографа и печатных изображений, парк, имевший своего героя, свой сценарий и этикет поведения, парк гипсовых, цементных и каменных изваяний, мягких красно-кирпичных дорожек, монументальных скамеек и механических развлечений,— этот парк из символа правильного и счастливого мироустройства, тиражированного во всех больших и малых городах, постепенно и незаметно превратился в подобие утонченной декорации, спектакля ностальгического содержания, спектакля, повествующего о времени граммофонов и патефонов и молчаливо отвергающего культуру кассетников.

И вот в парке появилось пятнадцать павильонов, оказавшихся не просто упаковкой или оправой фрагментов национальных культур, но по сути основными, притом действующими экспонатами, в которые можно забраться, на которые шли специально смотреть и оценивать, как давно уже не принято оценивать и смотреть архитектурные премьеры. Притягательны были не столько даже непривычные формы павильонов, сколько сам жанр «оборудования для веселья», который, будучи остро необходим, крайне тяжело дается профессионалам, склонным к суровым и официальным проявлениям.

Гулять и рассматривать павильоны можно было много и долго еще и потому, что стояли они неожиданно и непривычно, вперемежку с кафе и аттракционами, клумбами и прудами, составляя серию быстро меняющихся и занимательных картинок. Они казались расставленными скорее по месту и в натуре, чем перенесенными с плана, без претензий на единство и целостность или непременное выделение «главного». В отличие от множества прошлых выставок, собранных в одном здании или под одной крышей, посетителю демонстрировалось нечто подобное проходившей когда-то здесь первой Всероссийской кустарно-промышленной выставке. Это была в полной мере федерация павильонов, самостоятельных и завершенных, связанных не столько друг с другом, сколько с отведенным местом, косогором, участком набережной или парка, лужайкой, перекрестком аллей, клумбой. Почти мифологически стройная организация парка с резким отличием правой, прибрежной, и левой, холмистой, сторон, с последовательной сменой трех основных звеньев, создающих на небольшом протяжении ощущение глубины, аванплощади, лабиринта аллей и эпилога в виде Зеленого театра — в должной мере сложна и запутанна. В целом же она естественно приняла весь фестивальный «средовой» спектакль.

События шестидесятилетней давности, времени сельскохозяйственной выставки, оставившей удивительный деревянный павильон-шестеренку, наполовину скрытую сегодня от посетителей, и емкую планировочную структуру, связанные с именами Мельникова и Жолтовского, Коненкова, Экстер и многих других, вспоминаются сегодня по причине обнадеживающего сходства с ними фестивального опыта. Но, начав воспоминания и параллели, нельзя не вспомнить о послевоенном расцвете парка и о главных событиях московской жизни, которыми стали выставка трофейного оружия и первые зарубежные экспозиции 50-х годов, в ходе которых парк приобрел триумфальный вход и чугунную ограду, после чего был переведен на положение «в почете пребывающего на заслуженном отдыхе».

Фестиваль обнаружил огромную общественную потребность в массовом действии подобного рода. Он оставил не только недолговременные затейливые домики, но, что более существенно, назвал конкретный, жизнеспособный, реальный путь возрождения парка — путь создания парка искусств, парка множества сюжетов.

О празднике открытия и закрытия

рассказывает режиссер массовых празднеств Александр Семенов

Любой праздник порожден буднями и вливается в них. Задачи XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов — это задачи, стоящие перед человечеством 80-х годов постоянно: проблема войны и мира, дружбы и вражды, культуры и варварства. Поэтому в художественной структуре фестиваля особо выделяются два момента, определяющих ее и одновременно определяемых ею. Это — открытие и закрытие празднества, отменяющие его как «вещь в себе» и установившие связи фестивального действа с «будничным» пространством и временем.

Основную формулу открытия фестиваля, то есть мотивации празднества, можно, перефразируя известный девиз, обозначить как «единое во многом». Традиционный проход делегаций разных стран разворачивался как парад народов, шествие культур. Мы увидели целый ряд мини-спектаклей, решенных каждой делегацией в собственном ключе. Делегации африканских стран — ниспадающие белые одеяния, рокот барабанов, традиционные маски... Юго-Восточная Азия — большие и малые куклы, целый кукольный театр, разыгрываемый на ходу... Латинская Америка — танец, пантомима, клоунада... На фоне всего этого делегации стран европейской культуры, казалось, тоже демонстрируют свой местный колорит — национальные костюмы (брюки, рубашка, галстук), традиционная игра в сдержанность, нарочито «нетеатральная» пластика движений. Но каким разнообразным ни показался бы нам лик молодого человечества (что естественно — ведь каждая делегация готовила свой проход сама, вне общей режиссуры), он остался для нас единым целым. Это впечатление подкреплено было легким штрихом-символом, относящимся уже к режиссерскому замыслу: впереди каждой делегации шла девушка спортивного вида, в белом спортивном платье подчеркнуто вненационального покроя, несущая эмблему с именем страны.

Открытие фестиваля решено режиссером средствами самыми современными — в том, что касается технических приемов, «механики» зрелища. Однако же язык торжества — архаический, восходящий к живым картинам, процессиям и шествиям предтеатра. Почему?

Дело, думается, в том, что нынешний фестиваль — это прежде всего праздник коллективов. Пафос его открытия — это пафос обращения общества и человечества в целом к индивидууму. Поэтому непременными условиями зрелища становятся его массовость и масштабность — характерные черты театрализованных представлений античности. Поэтому эстетика фестиваля возникает на контрапункте грандиозного и интимного.

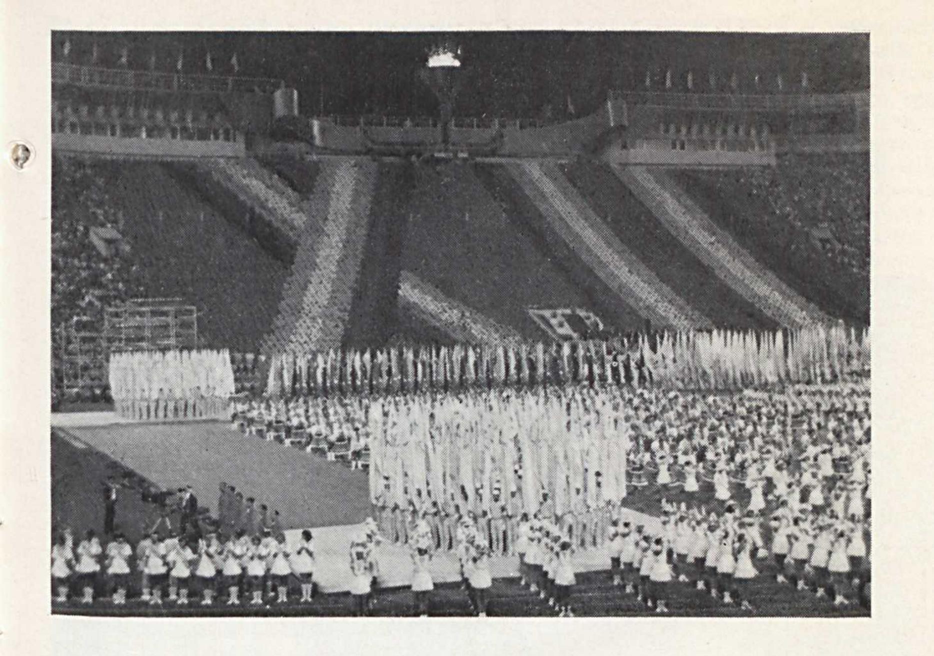
Грандиозны — средства. Грандиозен замысел «дисплейного действа» на трибуне Лужников, когда многотысячный коллектив образует — с помощью разноцветных полотнищ и по сценарию, отработанному на телеэкране настоящей ЭВМ,— живые витражи. Интимны образы: картины-аллегории — на экране, аллегории-сценки на арене. Все они — ребенок, бегущий через всю арену в объятия матери, многометровый цветок, раскрывающий свои белые лепестки, девочка-аистенок, вылупившийся из огромного яйца,— легко читаются и автоматически обеспечивают нужный настрой. Однозначность образа обеспечивает массовость восприятия. А на дисплее русский пейзаж сменяется картинами войны и мира, силуэт Кремля — символикой антивоенного движения. Так сегодня целое говорит со своей частицей.

Итак, открытие празднества задает его концепцию, то есть вбирает в себя эмпирику будней, подлежащую осмыслению. Что до закрытия, то оно должно передавать этим будням художественный опыт события. Его доминирующее направление — наружу, «поверх барьеров», пространственных и временных.

Фестиваль-85 венчается грандиозным цирковым представлением. И здесь мы находим «единое во многом». На арене — пять платформ-материков (отраженная символика фестивальной ромашки), омываемых кольцом беговых дорожек, Океаном древних. По кольцу проходят кавалькады, шествуют жонглеры, пробегают в танце группы кордебалета. А надо всем этим — Небо, в котором парят космонавты цирка: акробаты и канатоходцы. Так складывается нехитрая символика мироздания. На каждой площадке идет свое действие. Но, вписанные в общую структуру театрализованного пространства, все эти действия сливаются в единое Действо. Метафора взрывает событие изнутри, расширяя его до пределов Вселенной.

Выстроенный храм Космоса наполняется новым содержанием, также весьма значимым. Дисплей изображает теперь задник декораций к «Лебединому озеру»; звучит музыка Чайковского, давно ставшая во всем мире символом России. И вот на пяти материках юные балерины летят в танце лебедей. Это столь привычное для нас зрелище, будучи перенесено на просторы Лужников, ошеломляет. Грандиозность, предварительно акцентированная «космической» символикой, вновь вступает в контрапункт с интимностью искусства и человека. Есть в этом сочетании масштабов некая щемящая нота, снимающая излишнюю бездумную антимистичность, зачастую свойственную апофеозам массовых праздников.

И, наконец, факел: погашен факел Фестиваля. В последний раз на наших экранах оживает Экран. На нем появилась «Катюша», эмблема нынешнего фестиваля, разбрасывающая громадные цветы. Цветы мелькают на экране и улетают куда-то за его пределы — в большой мир, к людям. Этот жест — выхода за пределы — возник еще в день открытия: на экране — аист, улетающий в небо, с арены разлетаются над стадионом голуби. И вот теперь миллионы телезрителей видят, как над Лужниками гигантской многоцветной ромашкой распускается последний фейерверк. Эта проекция на московский небосвод праздника, закрытого стенами стадиона, есть одновременно и заключительный жест художника: праздник окончен, будни продолжаются.



Празднество
на Центральной
спортивной арене
в Лужниках



Авторы проектов и программ XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов

Оформление интерьеров и выставок Международного центра научной и творческой молодежи в ЦДХ
Т.Ганс (гл. художник)
Х.Ганс
Т.Соо
Р.Юрид
Т.Юрка

Оформление Дворца пионеров на Ленинских горах
А.Боков
А.Долгих

Оформление Клуба делегации СССР (ЦДСА) и прилегающей территории
В.Деуль
А.Петухов
Ю.Коноплев

Фестивальная коллекция Дома молодежной моды
Художественный руководитель
Лидия Соселия
Художники
Галина Попова
Ирина Семенова
Екатерина Бурмистрова
Владислав Соколов
Любовь Капитонова
Янина Стешанова



Оформление у Советского подготовительного комитета XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов, у главного входа МГУ и на территории Центрального стадиона имени В. И. Ленина
Р.Фаерштейн (руководитель)
А.Кецба
А.Митин
В.Рафаилов
В.Степанов

Павильоны и решение предметно-пространственной среды в «Парке искусств»

Комплекс Белорусской ССР
А.Чадович

Комплекс Латвийской ССР
А.Гелзис, Ю.Пога

Комплекс Литовской ССР
В.Ромоновскис

Комплекс Казахской ССР
Т.Сулейменов,
М.Симонов

Комплекс Армянской ССР
М.Закарян

Комплекс Молдавской ССР
Г.Кожокарь,
В.Кожухарь

Комплекс Дагестанской АССР
Ш.Гусейнов

Комплекс Грузинской ССР
А.Джапаридзе

Комплекс Горьковской области
А. и С. Степовые

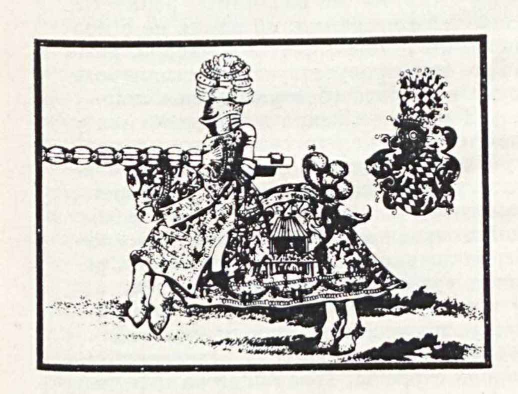
Комплекс Украинской ССР
Д.Антонюк,
А.Пивоваров

Редакция выражает признательность секретарю правления СХ СССР О.Н.Лошакову за помощь, оказанную в подготовке этого материала.

Материал подготовили И.Уварова и С.Львов
Фото: Валерий Евстигнеев, Георгий Казаринов

Выставка в контексте искусства

Владимир Юматов



Разговор о характере наших выставок, начатый было журналом «Творчество» и перекинувшийся затем в «ДИ СССР», обладает любопытным свойством. Актуальность его увеличивается по мере активизации нашего отношения к условиям и условностям художественной жизни. Еще недавно критикам казалось естественным и непреложным мыслить искусство исключительно в категориях «стиля», «традиций», «художественных поколений» и «индивидуальностей»; конкретные условия, в которых осуществляется движение творческого духа, не то чтобы не занимали умы, но рассматривались лишь как способствующие или препятствующие выявлению истинных потенций искусства. Не приходило в голову, что от постановки выставочного дела, например, может всерьез что-то зависеть. И вдруг в какой-то момент условия оказались чуть ли не принципиальнее самих принципов. Случилось это как-то сразу — будто из мира целей мы вдруг попали в мир средств: в связи с искусством молодых заговорили об отражении в картине частной жизни автора; проблема «следующего поколения», как оказалось, упирается не в характер творческого вйдения, а в пороки или достоинства профессиональной школы; объяснение стилевых и содержательных особенностей новых произведений стали искать в деятельности выставкомов и худсоветов — как будто раньше они не влияли. Короче, какой бы аспект мы ни взяли, везде ощутим переход, вернее, перескок от форм бытия к формам бытования.

Именно на такой волне возникает — должен был возникнуть — разговор о состоянии и возможностях нашей выставочной практики. Вообще-то говоря, разговор назрел давно: вряд ли найдется художник, зритель или критик, вполне удовлетворенный тем, как устраиваются у нас выставки. Но теперь за ним видится нечто большее, чем забота об упорядочении выставочного хозяйства, большее даже, чем указание на состояние искусства: выставка понимается — а это уже совсем другое дело — как инструмент, с помощью которого можно изменить ситуацию в нужную (разумеется, лучшую) сторону!

Одним из впечатляющих проявлений такого подхода стала статья Д.Дондурея «Для кого выставки» (1984, № 11). Трезвым языком фактов и цифр, почти свободным от авторской экспрессии (хотя за всем этим и улавливается нечто вроде «не могу молчать»), здесь обрисована густая и, как кажется, объективная картина текущей художественной жизни. Оказывается, огромное число выставок, устраиваемых у нас в стране, посещает не так уж много людей, причем почти половину посетителей (кроме специально приглашенных) составляют художники, критики, учащиеся художественных вузов. Впечатляет, что из тысячи старшеклассников, проживающих в крупных городах, только трое смогли назвать два-три имени советских художников. Что сами живописцы, участники выставок, на вопрос, зачем их устраивать, отвечают: «чтобы увидеть свои работы со стороны»; «чтобы узнать, как смотришься среди других»; «чтобы выставиться»... Одним словом, является картина довольно низкой общественной эффективности изобразительного искусства и его чрезмерной профессиональной замкнутости.

Правда, мы все сколько-нибудь догадывались об этом. И еще правда, что отсюда как бы сам собой напрашивается вывод: необходимо интенсифицировать, сделать высокоэффективными прежде всего выставочные формы показа искусства. Автор проводит заманчивую аналогию между оформлением выставок и «режиссерским театром», предлагает сопровождать их широкими культурными программами, активизировать экспозицию с помощью новейших аудиовизуальных средств, устраивать совместные демонстрации современного искусства и классики, вести хорошо продуманную телевизионную пропаганду, включая аудиторию в контекст наших профессиональных забот, и т. д. В заключение он обращается к своему возможному оппоненту, убеждая, что блюсти интересы искусства и пренебрегать этими, казалось бы, внешними сторонами дела никак нельзя.

Внутри статьи, впрочем, слышится голос этого оппонента. Он говорит — устами художника,— что выставка должна быть как можно нейтральней, чтобы сохранить свою подчиненную по отношению к искусству роль. Что не следует увлекаться мнимой результативностью новомодных методов и анкетировать массового зрителя, словно тот явился из другого мира. Что идея превратить выставку в «театр режиссера» красива и заманчива, однако вряд ли более плодотворна, чем недавние опыты превращения ее в произведение дизайна: подстановка массового действа на место искусства означает и узаконивает равнодушие к нему. Такого рода аргументы можно было бы развернуть, разумеется, и более подробно, но надо признать, что внутри социологического контекста они не убеждают. Спор идет на чужой территории. Любые доводы в пользу «нейтральной» выставки будут выглядеть здесь продолжением все той же эгоцентрической позиции художника, свидетельствовать о потере контакта со зрителем, о незаинтересованности в публичном эффекте. Попробуем, однако, извлечь эту позицию из социологического контекста, чтобы рассмотреть ее во всем объеме. Попробуем, иначе говоря, сколько возможно, понять, какая существует связь между выставкой и природой искусства — и какой, следовательно, тип и характер выставок этой связи соответствует. Ибо пока у нас нет ясного представления о всей системе, частью которой является выставка, не исключено, что, преобразуя ее по канонам массового действа, мы не только ничего не добьемся, но, быть может, ухудшим положение дел.

*

Размышляя о наиболее органичном сочетании изобразительного искусства с реальным пространством его бытования, искусствоведы, как правило, обращаются к проблеме синтеза искусств. Гораздо меньше уделялось внимания другому типу гармонизации. Ведь наряду с синтезом функциональным (каковым в свое время были храм и дворец, а сегодня может быть общественное здание или интерьер), бок о бок с ним, а иногда в одном лице издавна существовали формы «нефункционального» объединения разных произведений, приведение их в такое состояние, когда звуку откликается цвет, цвету — мысль, мысли — жест; когда вещи соприсутствуют, но упорядочены они или нет в своем внешнем оформлении — не так уж важно; важно, что они соотнесены, причастны друг другу, словно живые образы в духовном мире человека или в духовном пространстве культуры. Тогда перекликающиеся на разные лады, как бы одновременно просвечивающие сквозь каждый отдельный образ мысли представляют собой целый мир, стихийный и гармоничный, как сама природа, сама жизнь. Сочетание стихийности и гармонии — то есть случая, представительствующего от несметного разнообразия форм, и закона, распространяющегося дальше, чем хватает нашего воображения — указывает на принципиально избыточное по отношению к нам, открытое, незавершимое, неизживаемое пространство искусства. Зрителю не навязывается здесь ничего готового, окончательного, что потребовало бы разгадки и тут же потеряло смысл. При достижении такого «нефункционального синтеза» можно двигаться в любых направлениях, искать, открывать, создавать, выбирать без риска исчерпать — и всюду находить проявления строя, порядка и общности.

Любая выставка и выставка вообще как феномен художественной жизни представляет как бы фрагмент нескончаемого поля искусства. С точки же зрения теории «синтеза», это как бы умозрительная стена, приемлющая самые разнообразные картины. Ее способность приятия, в отличие от реальной архитектуры, диктующей размер, масштаб, стиль и даже тему, предельно велика и соизмерима разве что с пределами человеческого сознания, ограниченного лишь условиями своего времени, да и то, как мы знаем, отчасти.

И если «архитектура» такого храма искусства настолько неконкретна, чтобы стать домом любому произведению, то каждая отдельная выставка, оставшаяся в памяти художественной культуры, оказывается в своем роде единственным и неповторимым «зданием». Эта, уже конкретная, «архитектура» отличается прежде всего тем, что в качестве модуля, восходящего к целому, здесь фигурирует не пространственная единица, а то, что может быть названо «моментом художественной культуры» — моментом, в который эта выставка состоялась. Он обладает какой-то собственной упорядочивающей силой, и можно вспомнить немало примеров, как его пытались воспроизвести, повторить, как складывались тип и стереотип выставки, несущие в своем ядре отпечаток совершенно определенного времени.

Момент — сугубо жизненная категория, некая точка, где жизнь выражается в ряде совпадений. Для искусства выставка — момент перехода в качественно новое жизненное состояние, во многом определяющий его дальнейшую судьбу; для зрителя —

место и время нашей встречи с искусством. Это — момент, в который творчество впервые становится «для всех» и «все» открывают его для себя, когда искусство осуществляется как со-бытие. От выставки зависит, будет ли она событием искусства.

Ибо современная культура располагает высокоразвитой и разветвленной индустрией событий — спортивных состязаний, концертов эстрадных звезд, всевозможных игр, массовых увлечений, сенсаций и пр. Возможно, те из нас, кто несколько свысока смотрит на подобные развлекательные мероприятия, недооценивают их органику, формирующую определенный ритм жизни, отличной, положим, от жизни крестьянина прошлого века (где также, наряду с протяженными природными, бытовыми, трудовыми циклами, были задействованы ритмические акценты, наподобие праздников и ярмарок). Но, не пытаясь бросить тень на эту громадную область, можно отметить одну ее характерную особенность — как бы ненаполненность событий. Их миссия, кажется, тем и исчерпывается, чтобы нарушить монотонность, украсить день, час, минуту и вместе с ними кануть. Так, будучи яростным болельщиком, вы можете через неделю забыть о захватившем вас матче или через тридцать лет вспоминать его во всех подробностях — это совершенно ничего не меняет. Разумеется, и изобразительное искусство может работать сходным образом — на этом построены динамика «авангарда» или громкий успех некоторых наших художников. Но когда так, значит искусство как раз не выполнило по каким-либо (внешним или внутренним) причинам своего назначения, потому что по своей природе оно является для того, чтобы остаться. Подлинное художественное переживание существует, как всегда настоящее, и при воспоминании возникает всякий раз заново, ибо образ живет, вступая во внутреннюю связь с последующим духовным опытом. Он живет, обладая избытком целостного постижения жизни, неисчерпаемым (удивительное свойство искусства) в сравнении с теми бытовыми картинками, которые непрерывно проходят перед нашим взором. Поэтому так, в сущности, справедлив протест против слишком шумных, зрелищных выставок-шоу, где образы будто погребены в моменте, тонут вместе с ним, уходя в прошлое.

Все это говорится здесь не для того, чтобы поднять искусство над смежными, порой с ним сливающимися явлениями культуры; важно лишь указать на типологическую разницу. И коли она есть, по меньшей мере логично, чтобы выставка искусства «работала» на искусство,— чтобы она становилась событием, но таким, которое может спокойно отойти на второй план, осуществив искусство в нашей жизни.

Ведь «выставочная материя», если попытаться говорить о ней предметно, представляет из себя удивительное сочетание осязаемости и прозрачности. Она — как стекло, за которым открывается вид: хотите — видите ее, хотите — нет. Ее можно сравнить с тончайшей пленкой в зоне контакта двух сред, с границей, где встречаются обе как будто окончательно оформившиеся реальности — искусства и жизненно сориентированного человеческого мира, где они получают как бы общую поверхность. Из физики известно, что предметы на своих границах, в месте встречи друг с другом, часто ведут себя иначе, оказываются иными, чем в своей глубине, и в области культуры это явление встречается чаще, чем кажется на первый взгляд. Что же касается выставки, то она, несомненно, принадлежит именно к области поверхностно-активных явлений. Чтобы ее увидеть, нужно фокусировать зрение как-то по-другому, чем вглядываясь в искусство. Ее сущность — как бы сама ситуация предстояния (во многом аналогичного тому, что распространено как мотив в старых стенописях и мозаиках). Предстояния любой и каждой вещи — зрителю и зрителя — искусству. Может показаться, что мы слишком сложно говорим о самом обыкновенном, но ведь дело как раз в том, что предстояние — то есть фронтальное (в упор) пространственное соотношение — исключительно и почти не встречается в нашем обиходе, где мы воспринимаем мир как бы в три четверти, походя, мельком. Каким бы образом ни возникало оно на выставке, там и только там оно достигает такой интенсивности и чистоты, которые не способна создать в одиночку отдельная картина. В мастерской художника, в жилом интерьере контакт с художественным произведением отличается не только по концентрации этого состояния, но и по существу. Очень часто после посещения мастерской остается ощущение некоторой размытости: ты еще не вполне знаешь, что увидел. Образ словно не вышел на поверхность, не предстал, хотя работа готова. Что он такое — выяснится на выставке, где работа впервые обретет объективную реальность (и, по многим признаниям художников, впервые «отойдет» от автора). Точно такими же, недистанцированными, часто становятся картины, висящие у нас в домах, с той лишь разницей, что здесь слишком хорошо знаешь, что они такое: с ними как бы срастаешься, они «теряют поверхность» и становятся частью тебя, как одежда, как обстановка, с которой сроднился. Но вовсе не всякое искусство поддается такому одомашниванию, и совсем трудный вопрос, поддается ли ему то, что мы называем великим искусством.

По-видимому, исторически — если заглянуть на несколько веков назад — настоящая нужда в выставке обнаружилась у искусства не когда оно отошло от архитектуры, а когда уже не могло в нее вернуться. Не когда художник освободился от покровителя, а когда появляется искусство, которое можно сравнить с бездомным скитальцем, гонимым со всякого порога. Когда мир, который оно в себе несет, становится несовместимым с религиозными, сословными и прочими рамками. Гениальные фрески Джотто, при всей своей революционности, превосходно нашли себе место и в ячеистом укладе проторенессансной культуры (были приняты людьми и архитектурой),— но холсты позднего Рембрандта не вместились, не могли вместиться ни в храм, ни во дворец, ни в особняк, ни в лачугу не только своего времени, но и после. Они не подходят ни к какому определенному месту, они взрывают его определенность. Только по недоразумению или эксцентричности меценатов эти и подобные им шедевры могли приживаться в домашних коллекциях. Приживаться, но не жить, существовать, но не осуществлять свою миссию, потому что вся их жизнь состояла тогда лишь в том, что их вещественная оболочка находилась в чьем-то частном владении. Ничего более чуждого их духу всемирности, всевременности, всечеловечности нельзя придумать. И кажется, нет ничего более соответствующего этому духу, чем выставка, эта удивительная конструкция, являющаяся в одно и то же время сочетанием чистых принципов, сублимированных от всякой конкретности, и вполне житейской формой, прочно обоснованной в «здешнем» пространстве-времени.

Нужно оговориться: номинальная история бытования произведений, о которых идет речь, выглядит по-другому. Значительная их часть «определила» появление выставки (в нашем понимании), а ее путь пролегал от частной коллекции к публичному музею (академические выставки дела не меняли в силу своей чрезвычайно жесткой сословной ориентации). Но что был тогда музей? Ни меценаты эпохи Возрождения (наподобие Медичи), ни более поздние коллекционеры не разделяли так настоящее и прошлое, как это делаем мы, различая выставки и музеи. То, что мы считаем сегодня «ретроспективизмом», называлось «духом благородной старины» и снимало какую бы то ни было противоположность между современным искусством и образцами, которым оно подражало. «Венера» Боттичелли прекрасно уживалась с антиками, и если кто-то предпочитал все же подлинные раритеты, это было связано с рыночными категориями, но никак не с противоположностью прошлого и настоящего. Даже у Давида, даже у таких романтиков, как Гро, еще присутствует эта слиянность мифологического прошлого и все более обостряющегося «злободневного» пафоса, хотя у Жерико («Скачки в Эпсоме») или у Гойи современность становится уже чем-то самостоятельным. Именно с этого момента уходить в прошлое становится возможным только разрывая с настоящим: искусство должно устареть, чтобы облагородиться. Само собой разумеется, тут же возникает и течение противоположной направленности. «Явление Мессии» Иванова — это уже как бы очищенное от всякой мифологии реальное историческое событие, тут прошлое обретает смысл постольку, поскольку оно может быть прочувствовано как настоящее. Все эти интенсивные процессы ведут к ценностной поляризации времен, и совершенно логичным их завершением выглядит образование, с одной стороны, Товарищества передвижных выставок и Салона независимых, а с другой — музеев старины...

Мы не в состоянии рассматривать здесь особенности бытования искусства в музее — это особый и, как ни странно, тоже мало разработанный вопрос. Достаточно ограничиться констатацией очевидного: искусство попадает в музейные экспозиции по мере физического отпадения от настоящего или — что будет точнее — по мере обретения статуса «вечного», который ему может быть присвоен только после того, как оно отойдет в прошлое. Это именно статус вечности, олицетворяемой музеем, а не вечность как свойство самого искусства. Не секрет, что музейные коллекции наряду с действительно бессмертными творениями включают много таких, которые не вышли за пределы своего времени и представляют ценность лишь для искусствоведческой «археологии». Тем не менее их в равной мере окутывает густая мифологизированная атмосфера священного и вечного прошлого, прорваться сквозь которую к подлинно вечному, «всегда настоящему» ядру искусства стоит порой больших усилий.

Иное дело — выставка. Тут еще ничего не стало, все — на поверхности, все — впервые. Рядом с музеем это какой-то мотылек-однодневка: погостила, мелькнула и как будто смыло ее торопящимся временем. Слетевшее с губ слово, пестрый балаган, кибитка кочевника — таков ее удел и удел искусства, которому она служит. Многие художники этого не понимают, им кажется несправедливым, если работа, на которую они затратили столько месяцев и душевных сил, повисит три недели, а потом будет отправлена в запасник или вернется в мастерскую до следующего случая. Они стремятся пристроить свои создания в музей, где те могли бы существовать неопределенно долго. Они пытаются оттянуть исторический суд, исключить судебные ошибки, не желая признавать, что такой суд или такая ошибка состоялись уже во время первой выставки. Они отчасти правы: в противоположность музейному пиетету, здесь — полный простор для недоразумений, невоздержанной и неосновательной хвалы и хулы, здесь всякий норовит выскочить со своим окончательным приговором; здесь могли бы пасть многие истинные и придуманные шедевры. И пробуют подтолкнуть судьбу, не веря, что то, чему дано прорасти, прорастет обязательно. Не понимают, что для художественной, образной стороны искусства, полнокровной и летучей, именно выставка является самой благодатной, родной формой бытования; выставка, подобная приемлющей ладони, которая принимает форму вложенного в нее предмета; выставка как форма настоящего времени, как событие, которое совершается здесь и сейчас. Ибо благодаря своей краткосрочности, по закону контраста, она позволяет с наибольшей полнотой выявиться и прозвучать тому в искусстве, что не подвержено времени.

*

Наши ближние исторические подступы, особенно последние десятилетия, были отмечены быстрым, если не сказать стремительным, нарастанием значимости выставки по отношению к другим формам бытования художественной культуры (мы опускаем здесь по необходимости другую чрезвычайно активную форму — книжной, журнальной, слайдовой репродукции). Будет ли этот процесс продолжен и к чему приведет — неясно, но очевидно, что уже налицо целый архипелаг сугубо выставочного творчества, на примере которого можно проследить динамику взаимодействия искусства с выставкой. Вероятно, зависимости, которые здесь существуют, далеки от линейных. Так, мы явно упростили бы картину, если бы приписали известный процесс станковизации декоративно-прикладного искусства его интенсивному проникновению на выставки,— скорее всего, в типологии как выставок, так и декоративного искусства реализовались какие-то общие

стилевые тенденции, которые привели к такого рода «синтезу». И все же нельзя не сказать, что именно «выставочность» сообщила таким произведениям некие особые качества, анализируя которые, мы можем лучше понять, что такое выставка. Возьмем хотя бы такое простейшее, как масштаб произведения. Хорошо известно, что начиная с некоторой критической величины физические размеры, и уже они одни, сообщают работе новое качество — типа того, что можно наблюдать в архитектуре, где увеличение дверных и оконных проемов сверх некоторого предела приводит к перерождению жилого в какой-то иной тип здания. Архитекторы давно знают, что количество как бы само по себе становится качеством, потому что системой отсчета, тем, по отношению к чему незначительное увеличение «массы» в какой-то момент превращается в новую значимость,— этим отсчетом всегда выступает человеческий фактор. Наше ощущение границ в пространстве, времени, в обществе меряется с миром, нам предстоящим, и физическое соотношение здесь становится соотношением содержательным, внутренним, сущностным.

Но такой ход анализа большого произведения кажется явно недостаточным. Важно — где, в каком пространстве происходит наша встреча и соизмерение. Несмотря на то что большая картина, например, считается «станковой», то есть, казалось бы, одинаково существующей где угодно, мы вряд ли пустим ее в дом, не уживемся с ней в одной комнате. Это «окно» слишком велико, слишком разрушительно для домашней среды.

Большая картина кровно связана с большой выставкой. Без нее немыслимы наши большие выставки — они разлетелись бы на мелкие осколки, которые не собрать никакими усилиями экспозиторов, чему пример — последняя всесоюзная выставка рисунка, не снесшая своих размеров. Но и большая картина немыслима вне выставки — она превращается в никчемное, громоздкое, бесприютное существо. Что ждет ее? Пыльный запасник с надеждой на эпизодические воскресения, забвение в мастерской автора лицом к стене, музей, где она не заметит, как обратится в собственную мумию. Нет, выставка — ее первый и последний бал, ее триумф, ее решительная ставка. Малая картина создается на долгую жизнь, на вживание в обстановку; большая не желает и не может быть обстановкой, недвижимостью, ради скоротечного настоящего отказывается от заботы о своем будущем. Это — выставочная картина.

Идея больших выставок-смотров отчетливо прослеживается с конца двадцатых годов, например, от выставки «10 лет РККА». Подобные выставки, которые вначале выступали альтернативой выставкам объединений, постепенно превратились в демонстрацию единства художественных сил и завоевали полную монополию. С самого начала они имели выраженно тематический характер, который постоянно расширялся, и, наконец, такие выставки стали претендовать на то, чтобы быть лицом жизни страны. Но, претендуя на это, они в контексте общего культурного процесса становились монументальным фасадом жизни, во многом аналогичным фасадной архитектуре 40—50-х годов. Стиль картин, как и стиль выставок, выражал единство, незыблемость, вековечность истин; выставка в тот период явно довлела над картиной, представляла собой как бы заранее обусловленную структуру, в ячейках которой предстояло разместиться строго определенным явлениям. Она была очень чуткой к тому, что выдвигалось в данный момент на повестку дня, но эту современность возводила в ранг непреложных истин. Таким образом, фактор «временности», проходящего настоящего никак не учитывался. Все это определяло подчиненное, прикладное значение большой картины.

Новый этап знаменуют молодежные выставки конца 1950-х годов и выставка «30 лет МОСХ». Здесь картина выходит из подчинения выставке, тяготеет к тому, чтобы быть самостоятельным высказыванием о жизни, приобретает публицистичность. Монументальные формы продолжают сохранять ведущую роль, монументальность даже обостряется в «современном стиле», но это уже та «моментальная монументальность», которая помнит о времени, создает огромную концентрацию жизни в едином миге контакта, встречи с предстоящим ей миром. Все концы, все нервы стянуты сюда, в миг предстояния, все — в настоящем, картина как бы обрывается в современный мир. Выставка становится сценой, трибуной, с которой произведение говорит с людьми о жизни; ее собственная жизнь протекает в спорах, дискуссиях, в тех духовных отголосках, которые, точно волны, расходятся от столкновения ее с миром. В этом смысле большая картина 60—70-х годов продолжила и по-новому раскрыла коренные традиции русской художественной культуры, выдвигавшие художника как бы на передний край жизни.

Очевидно, именно в последние 20—25 лет большая выставочная картина по-настоящему осознала свое предназначение: говорить о жизни, а не представлять ее такою, какою ее привычно, приятно, благонадежно или выгодно видеть. Это осознание было сопряжено с открытием или возрождением таких образных пластов, которые уходят корнями в опыт мирового искусства. Таков и сам мотив предстояния, столь остро прочувствованный мастерами «сурового стиля». Предстоят здесь не только герои, но вся поверхность картины, все пространство, вплотную придвинутое к переднему плану, к плоскости. Плоскость картины приобретает значение среза, границы контакта, зеркала, обращенного вовне. Диалогическое напряжение, которое возникает между нами и картиной, делает невозможной категорию третьих лиц: тут можно мыслить и чувствовать только в понятиях «я» и «ты». Мы называли это качество «современностью» — может быть, точнее по ощущению здесь слово «синхронность». Физический размер становится прямой экспрессией мира, обращенного к нам. Вертикаль смоленской «Стачки» или горизонталь «Строителей Братска» нельзя пропорционально уменьшить, не потеряв масштаб предстоящего нам пространства и времени. Совершенно так же обстоит дело с циклопическими массами полотен Коржева, где события даются в свою натуральную величину, даже если это превышает нормальные человеческие мерки. Если пойти дальше, к картине 70-х, мы увидим существенные изменения в стилистике, но не в самом принципе предстояния. Меняется зеркало мира, но не его открытость, разверстость на нас. Иные жизненные проблемы волнуют художников, но так же прямо, в упор обращаются они к нам.

Эта открытость мира вширь сопровождалась, а лучше сказать, была монолитной с откровением его вглубь. Какие вековые пласты народной жизни поднял В.Попков в «Мезенских вдовах» и других картинах северного цикла, какую нерасторжимую связь времен несут в себе одинокие старухи забытых северных деревень, какая память и какое напоминание! А те стихии отечественной истории, которые как бы слепо и вместе с тем расчетливо вершат судьбы в «Казни народовольцев» или «Пугачеве» Т.Назаренко — разве это не прикосновение к отчетливо реальной, хотя и тончайшей исторической материи, которая имеет отношение и к нам? Большая картина сближает то, что для обыденного сознания отделено непроницаемыми перегородками, она видит мир реально разделенным, но в сущности единым. Чтобы убедиться, что это не общие слова, достаточно сравнить какие-нибудь расхожие образы сталеваров (числе им легион) с теми же «Строителями Братска». В одном случае — набор всех атрибутов профессии, колорит закоптелой кожи с ответами доменного огня, стандартно мужественный, рубленый покрой лица; в другом — из каждого лица на вас смотрят человек, живая история, дух, вершащий современность. Большая картина не терпит не только фальши, но и покоя. По самому своему положению на выставке она должна открываться, обрываться в мир, обязана выявлять, что главное в человеке — все-таки не набор «положительных качеств», а он сам, что все мы — наследники большой, общечеловеческой, гуманистической культуры; что большое искусство сегодня, как и много веков подряд, потому большое, что говорит о человеке в мире и человеке в человеке. Что же мы видим в последние годы на больших выставках? Чрезвычайное множество больших картин, написанных именно к выставке. Среди них имеются совершенно декоративные панно, которые даже вида не делают, будто у них есть иная цель, кроме как оформить одну из стен экспозиции на подобающую тему. Имеются картины, которые делают вид, будто хотят нечто сказать, но воспроизводят одни и те же заученно бодрые образы. Истинное предназначение таких вещей — понравиться закупочной комиссии или, во всяком случае, быть настолько правильными, чтобы никак невозможно было объяснить, за что их обошли вниманием. Стоит добавить: нередко эти произведения бывают написаны на высоком уровне профессиональной грамотности. Есть и неловкие попытки создать нечто оригинальное. А главное — есть удивительная снисходительность устроителей выставок к среднему, привычному, накатанному.

В чем же, следовательно, суть проблемы? Просто говоря, в том, что такая картина заканчивается на выставке. Специфика жанра оборачивается против жанра. Эта тенденция никогда не прерывалась: количество работ, которые не хотели сказать, а только показаться, всегда превышало количество работ, для которых выставка была трамплином, единственной возможностью сказаться.

Надо думать, бесконечно трудно творить для всех и для каждого — хорошо уже, если художник ставит перед собой такую задачу. А если всеобщность подменяется безадресностью, если искусство перестает обращаться к зрителю и, кажется, нисколько не тяготится этим? Мы говорим об обращении неформальном, о такой обращенности искусства вовне, которая следует из самой его природы. Первые смутные образы, вселившиеся в душу художника,— уже обращены. Всплывая из глубины к поверхности, принимая все более ясные очертания, они требуют воплощения в материале искусства, но именно феномен выставки свидетельствует, что эта стадия — не окончательная. Искусство стремится войти в жизнь, явиться перед людьми, найти отклик в духовном мире человека — не вообще публики, не номинальных зрительских единиц, но лично каждого. Если же этого нет, если что-то разладилось, если «голоса» искусства не доходят до зрителя (а иногда и до самого художника), должна ли выставка брать на себя такую задачу обращаться к зрителю «через голову» произведений? И что способно дать такое обращение? Искупает ли оно те утраты, которые связаны с запроектированной потерей отдельных произведений?

Знакомясь с идеями устроителей эффектных «шоу», мы обнаруживаем, что тут и речи нет об уникальности каждого человека-зрителя, наоборот: он рисуется скорее точкой в пространстве выставки — чем больше таких точек, тем лучше. Расчет строится на типовых раздражителях, которые должны вызывать типовые рефлексы,— на том, что делает зрителя массовым, побуждает его плыть по реке времени, нечувствительно влекущей от одного освидетельствованного художественного факта к другому, создающей иллюзию насыщенности. Разве недостаточно, как бы внушается вам, побывать на выставке, куда все стремятся, где встречает каждый раз неповторимая обстановка: то говорят (средствами экспозиции) «тише, на цыпочках, тут гений»,— и как только вы становитесь на цыпочки, вы уже верите, что увидели нечто гениальное; то организуют дискуссионный клуб, и вы отстаиваете что-то до хрипоты; то еще что-нибудь. Все это вместе создает привлекательный, но довольно бессмысленный узор — бессмысленный, потому что в нем просто нет места вопросу о смысле происходящего, а есть только игры и роли, которые вам в них отведены. Средства давно известны: экспозиционные зрелища, черный фрак дирижера, бисирование после спектакля и т. д. и т. п. Обрядовая сторона искусства порождает особую культуру, где, может быть, внутри что-то и происходит, но под покровом какой-то древней эпической невозмутимости духа, ассимилирующего и превращающего в орнамент любые откровения. Художественная выставка в этом плане действительно отстала от прочих зрелищных предприятий. Но надо ли догонять?

Круглый стол «ДИ СССР»

Новая жизнь старого жанра. Лубок



От редакции

В последнее время мы все чаще становимся свидетелями возрождения русского лубка: прошли выставки лубка, вечера, посвященные современному лубку, лубок можно встретить в оформлении эстрадных представлений, средствами лубка решаются декоративные и оформительские элементы городской среды. Активно работают в этом жанре и профессиональные художники, и самодеятельные. Нам показалось интересным обсудить причины такой активности старого жанра и его перспективность в современной практике.
Лубочность — характерная и органическая черта народного искусства — оказалась привлекательна и для художников, и для искусствоведов. С одной стороны, это, по-видимому, вызвано общей ретроспективной направленностью современного эстетического сознания. С другой — все углубляющимся интересом к отечественной культуре и ее традициям. Лубок как одно из наименее изученных явлений особенно будоражит воображение. Использовать стилистику старого лубка — заманчивый путь. Однако, кроме чисто творческих и практических проблем, направление поисков художников ставит и некоторые более общие вопросы, касающиеся современной жизни этого жанра в целом. Лубок как форма народного творчества достиг наибольшего развития в XVIII—XIX веках, хотя корни его обнаруживаются в искусстве еще более раннего периода и были связаны с низовым вариантом иконописи переломного XVII века.
В период своего расцвета лубок носит характерные черты примитива и является одним из самых блестящих его проявлений в России.
Детище русского посада, лубок в эстетическом отношении стал явлением ярким и творческим как в «бунташный» XVII век, так и позже. Подвижная, красочная, жизненно-активная низовая городская среда вносила в лубок социальную остроту, юмор, наивное «мудрствование», часто непочтительно-весело передразнивая и переделывая на свой лад «высокие» образцы. Восходящая же к иконописи каноническая отточенность формы, содержательность, всплывающие то здесь, то там архетипы старинных крестьянских представлений из области космогонии, теологии, истории, напротив, сохраняли за лубком статус искусства, тысячью нитей связанного с устойчивой традицией, очень серьезного в своих мировоззренческих основах. Лубок был распространен повсеместно, и не случайно именно к этой форме не раз обращались в тех случаях, когда необходимо было быстро и активно воздействовать на народные массы: так было в 1812 году и в годы революции.
В какой мере можно говорить о «современном лубке» у сегодняшних художников? Могут ли они претендовать на то место в художественной культуре, которое занимал когда-то лубок? Или только формальные признаки жанра, некоторые выразительные средства лубка оказываются в их активе?
Обо всем этом и шел разговор за «круглым столом» редакции «ДИ СССР», куда были приглашены искусствоведы и художники мастерской народной графики «Советский лубок».

«ДИ СССР»
Отчего у сегодняшних художников-профессионалов такой интерес к лубку? Что дает нам современный лубок? Является ли он еще одним станковым жанром или это нечто другое? У отдельных искусствоведов даже бытует мнение, что сегодняшний интерес к лубку — это мода на одну из разновидностей народной культуры. Так ли это или есть какие-то иные стимулы, побуждающие современных художников заниматься этим видом искусства? Было бы крайне интересно услышать от присутствующих здесь художников, что привело их к увлечению лубком.



Виктор Пензин

художник, руководитель мастерской «Советский лубок»

Три года назад группа художников объединилась в творческую организацию — мастерскую народной графики «Советский лубок». Нас сближали не только любовь к данному виду искусства, но и традиции, определенные стилистические особенности лубка. В настоящее время уже 60 членов Союза художников последовательно ведут поиски в этом жанре. Они отталкиваются от истоков народного искусства и от классического русского лубка, ибо это и есть наши корни. Почему теперь лубок привлекает внимание профессионалов? Мне думается, и это подтверждает трехсотлетняя история существования лубка, что именно профессионалы создавали раньше и именно они должны продолжать создавать русский лубок. Вспомним Василия Кореня: именно он впервые создал свои изумительные лубки. Или авторы XVII, XVIII, XIX веков: Трухменский, Бунин, Андреев, Иван и Алексей Зубовы и другие. Все они — высокопрофессиональные художники. А сколько их, создавших истинные шедевры, остались неизвестными! И причины оставаться анонимными у художников были очень и очень весомыми. Вспомним хотя бы известнейший лубок «Кот казанский — ум астраханский», содержащий в себе прямую сатиру на Петра I. Да знай царь-батюшка имя автора этого лубка, последнему бы не поздоровилось!
В отличие от других видов народных искусств, лубку действительно не везло: его история имеет громадные, вряд ли восполнимые пробелы. Нам, советским лубочникам, зачастую приходится, что называется, «открывать Америку», вместо того чтобы воспользоваться наследием лубка, которое, к сожалению, во многих случаях безвозвратно утрачено.
Сейчас наступил момент, когда наше, уже вполне сформировавшееся объединение начинает демонстрировать результаты своего труда: прошли выставки в Пензе, в Ростове-на-Дону, в Доме дружбы. Причем экспозиции были составлены таким образом, что лучшие образцы русского лубка находились в прямом соседстве с лубком советским. И то, что эти вещи находились рядом, нам кажется, убедительно свидетельствовало о продолжении и развитии лучших традиций этого вида искусства.



Людмила Подкорытова

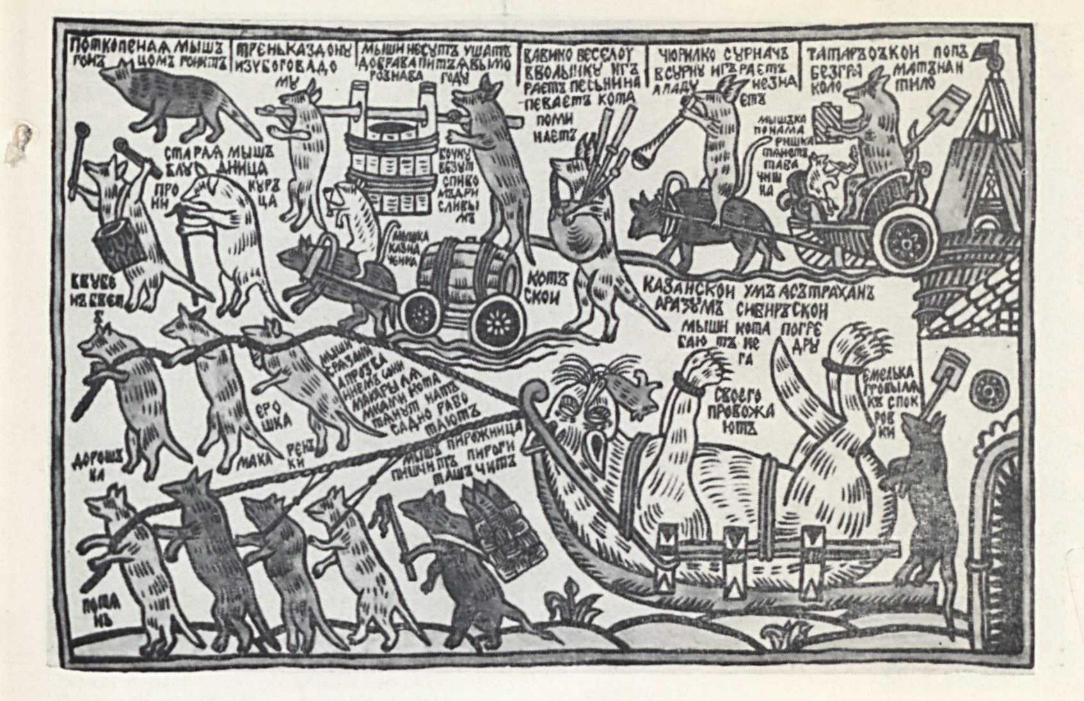
художник

Мой путь в лубок был весьма и весьма не прост. По окончании Абрамцевского художественного училища работала на Севере, где близко познакомилась и полюбила народное творчество, песни, частушки. Затем училась в полиграфическом училище. И вот тут-то получилось нечто странное: долгое время я никак не могла соединить знания прикладника и знания графика. И поэтому мастерская народной графики «Советский лубок» стала для меня поистине находкой — ведь именно здесь я сумела соединить свои знания и умение. И вот теперь пытаюсь реализовать все это в своих лубках. Очень привлекает и в то же время помогает в творческом процессе та теплая, дружеская атмосфера, которая царит в нашей мастерской. Ну, а какими мы станем художниками, как оценит нас зритель, покажет время.

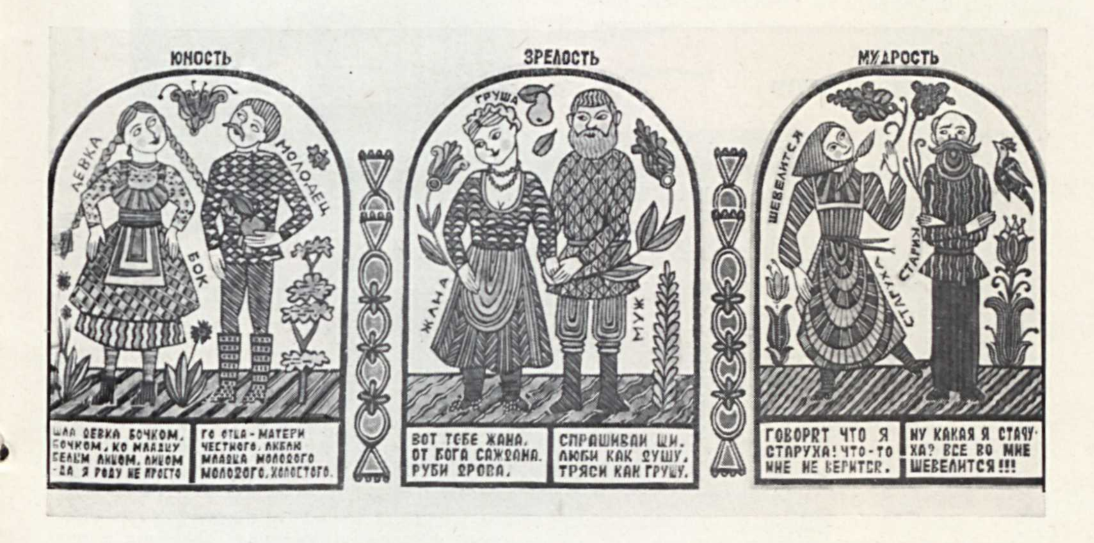
Ольга Келейникова

художник

Если говорить честно, я вообще не задумывалась, зачем пришла в мастерскую. Просто взяла и пришла, а оказалось — нашла единомышленников. По-моему, лубок мало только изучать, хочется еще и попробовать свои силы в нем. Чем он привлек меня? Прежде всего, «русским духом», добротой. Крайне привлекательно



Пушкарева Елена
Как мыши кота
хоронили
(аранжировка)



Йуховская Инесса
«Юность, зрелость,
мудрость»
Линогравюра, акв.

Кузминскис И.
«По ту сторону озера»
Линогравюра, акв.



в лубке наличие текста: именно это расширяет возможности лубка, и без того колоссальные. Это тот редкий жанр, с помощью которого можно выявить недостатки, покритиковать, даже высмеять, но все это получается по-доброму, без обиды.



Инесса Пуховская

художник

Впервые пришла в мастерскую из чистого любопытства. Увиденное настолько подкупило своим откровением, безыскусностью, самобытностью, а не перепевами уже сделанного, что невероятно захотелось попробовать создать самой нечто подобное. И еще очень понравилось непривычное сочетание изобразительности (рисунка) и информативности (текста). Сначала у меня абсолютно ничего не получалось, настолько все было необычно, ново. Затем я определила для себя свой путь: тщательно изучив наследие, традиции лубка и взяв это за основу, стала вносить в работы что-то свое, личное, выбирая сюжеты для работ из современной жизни. По этому пути постараюсь идти и дальше.



Елена Татукова

художник

Я совсем молодой художник и совсем недавно пришла в мастерскую. Что привлекает меня здесь? В первую очередь, возможность работать над различными темами в самых различных техниках: в офорте, линогравюре, гравюре. А широта возможностей для художника — едва ли не самое главное в жизни.

«ДИ СССР»
Можно ли объяснить существование лубка сегодня как продолжение отечественной национальной традиции?



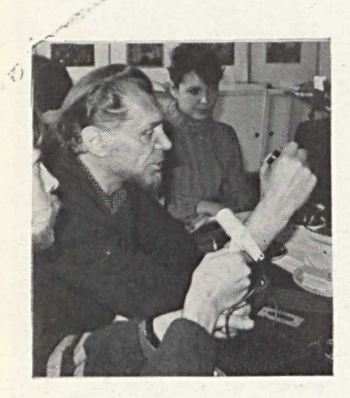
Олег Подкорытов

художник

С лубком произошло нечто непонятное: по-моему, его просто незаслуженно оби-

дели. В то время как таким народным промыслам, как Гжель, Скопин, уделяют должное внимание, лубок находится на положении пасынка. Почему это произошло — неясно! Ведь лубок — это тоже исконно русское, народное. Просто художники-лубочники и художники в той же Гжели работают в разных техниках, но помыслы-то у них одни и те же!
Мне лично как художнику лубок дает очень много, и особенно привлекательна в нем фольклорная тематика. К великому сожалению, сегодняшняя молодежь практически не знает народных песен, частушек, поговорок. И здесь лубок предоставляет художнику неисчерпаемые возможности. Своими работами в лубочной стилистике я хочу показать зрителю прелесть русской народной поэзии, прелесть того, что так мало знают горожане.





На выставленной здесь экспозиции мне особенно нравятся работы литовских художников, которые наиболее близки к стилистике лубка. Однако еще раз хотелось бы подчеркнуть необходимость более широкого использования первоисточников лубочности.

Генрих Бочаров

искусствовед

Увлечение лубком возникло в 60-е годы — это был, так сказать, первый всплеск. Второй всплеск произошел года два назад. Чем это было вызвано? Думается, обострившимися чувствами современных художников, которые, пытаясь найти какие-то корни и наибольшую выразительность средств, обратились к такому источнику, как городской фольклор или посадское искусство, а также к другим видам народного творчества. Помните, как одно время шло повальное увлечение народным искусством? Художники много путешествовали по рекам, на Север, искали произведения народного творчества! Естественно, этот интерес и породил явление, с которым мы сталкиваемся, глядя на представленные работы лубочников здесь, а также на прошедшей выставке в Доме художника. Но как там, так и здесь легко обнаруживаются одни и те же недостатки. И, как мне представляется, для достижения успеха в лубке необходимо отказаться от копирования и цитирования. Путь аранжировки лубка, на мой взгляд, гораздо интереснее и перспективнее пути подделки, подражания и копирования того, что мы уже знали и видели. И успех, думается, придет именно тогда, когда на основе изучения лучшего из наследия лубка будет создана совершенно новая самостоятельная вещь.
Истоки лубка — это искусство пригорода, городской фольклор или, наиболее точный термин, посадское искусство. Понятие «лубок» представляется мне гораздо более широким, чем принято считать сейчас: сюда входят, скажем, и городецкая прялка, и «жестокий романс», и своеобразная роспись фарфора «агашка», и многое другое. И поэтому, когда я вижу на выставке здесь, в «ДИ СССР» довольно скудное использование традиций и источников лубка, то, в общем-то, становится обидно: почему нужно брать лишь отдельные, причем не всегда лучшие, традиции? Говоря об этом, я имею в виду использование поздней классической традиции конца прошлого века, когда лубок был уже не лучшего качества. Так же явственно ощущается влияние советского лубка 20-х годов, когда благодаря своей доходчивости, доступности он нес определенную информацию, зачастую политической направленности, в широкие массы. И это, пожалуй, все. Не слишком ли мало?

Евгений Шитиков

художник

Работа над лубком у художников-профессионалов не прекращается в течение многих десятилетий. Иногда, правда, по ряду причин этот интерес несколько затухал, но затем вспыхивал с новой силой. Именно это мы и наблюдаем сейчас. Почему же профессионалы вновь и вновь обращаются к лубку?
Сам я профессионал: пишу картины, делаю офорты... и увлеченно занимаюсь лубком. Как это возникло? Вероятно, не без влияния выставок по народному искусству. Первые попытки были необычайно трудны. И если кто не знает, скажу, что сделать лубок, настоящий лубок, необычайно трудно! Необходимо знать его стилистику, прочувствовать и понять народный дух. Мне лично для этого пришлось много путешествовать по России и пешком, и на лодке, многое увидеть, чтобы понять атмосферу русского искусства. И только тогда, когда почувствовал, что приобрел внутреннюю силу и уверенность, я занялся лубком. Думаю, что и у других художников интерес к лубку пробудился неспроста: необычность и трудность этого жанра искусства обладает крайне притягательной силой.



Стефан Центомирский

художник

Мне как художнику-графику кажется, что лубок открывает неограниченные возможности при иллюстрировании книг. Конечно, я не имею в виду иллюстрации к произведениям Чехова или Шекспира. Как лично я сам пришел к лубку? Помню, получил заказ от издательства «Малыш» проиллюстрировать былины и создать образы трех богатырей. Сразу, недолго думая, остановился на лубке: видно, подспудно был уже готов к этому, тем более в то время (речь идет о 70-х годах) интерес к этому жанру вновь стал большим. Я и раньше замечал, что когда иллюстрируешь фольклорные произведения, будь то сказка или былина, поневоле возникает стремление создать образы народных героев простыми доступными средствами выразительности.







На стр. 36
Лехова Лариса
К поэме Н. Заболоцкого «Торжество земледелия»
Гравюра на дереве, акв.

Магомедов Муртузали
«Наступит день»
Цв. линогравюра

Пензин Виктор
«Крысильда — королева мышей»
Резцовая гравюра, акварель

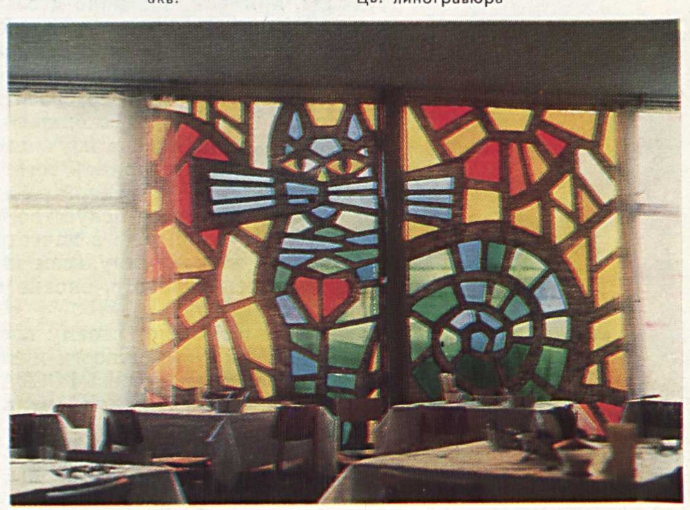
Кот
Витраж в санатории им. Володарского
г. Пенза

Люкшин Юрий
«На одно солнце глядим, да не одно едим»
Офорт, линогравюра, акв.

Хайлов Лев
«Чапаев»
Цв. линогравюра

Олиференко Александр
Лентяй
Цв. линогравюра









И здесь, по-моему, лубок как нельзя более кстати!
Так я пришел к изучению лубка, его традиций, возможностей, и результат этого — создание иллюстраций к русским былинам в лубочном стиле.
Однако, по-моему, искусствоведам давно пора задуматься: где же все-таки граница между аранжировкой лубка и стилизацией?
Взять, к примеру, хотя бы такого способного лубочника, как А.Максимов. У него есть очень интересные, построенные на стилистике лубка, но бесспорно самостоятельные вещи. Особенно удаются ему образы современниц-колхозниц и доярок. И низкий поклон ему за подобную аранжировку лубка!
Но когда Максимов рисует очередного кота (а их уже по меньшей мере 555!), то это не только шокирует, но девальвирует интерес к народным пластам искусства.
В этом плане за образец можно взять художницу Маврину, которая «копает» от городецких истоков, но идет при этом по совершенно самостоятельному пути. Думается, что так же надо поступать и лубочникам. Понимаю, что очень соблазнительно усвоить манеру лубка, но к этому надо подходить крайне осторожно и, я бы сказал, бережно, ибо здесь, как нигде, возрастает опасность полной утраты художественной индивидуальности.

«ДИ СССР»
Сегодня в редакции все вы могли познакомиться с работами целого ряда современных художников-лубочников, а также со старым классическим лубком из коллекции В.Пензина. Сравнивая современный лубок со старым, нельзя не заметить, что современный лубок пока не обладает жанровой и стилистической определенностью. Объясняется ли это поисковым периодом работы художников или это — свидетельство зарождения неких новых функций лубка, а может быть, даже нового жанра?



Владимир Хайт

архитектор, искусствовед

Так случилось, что мне удавалось несколько раз увидеть зарождение новых явлений в искусстве. В данном случае я наблюдаю именно это.
Глубоко убежден, что нынешнее проявление интереса к лубочности это перспективная тенденция, которая связана, в общем с кризисом стиля в искусстве. Думается, это одно из проявлений того факта, что искусство возвращается на круги своя. И что мне кажется необычайно важным в попытках выйти из кризиса стиля — это обращение художников к массам, их пониманию, их восприятию. Самое больное место у художников-модернистов, абстракционистов и т. д.— это их замкнутость, вращение в собственном кругу собственного мирка. И в связи с этим, говоря о художниках-лубочниках, мне крайне важно знать: лубок — это их индивидуальный мир или они видят в себе часть какого-то большого мира? Немного о работах, представленных на выставке в «ДИ СССР». Мне, например, в отличие от других искусствоведов, значительно меньше нравятся работы литовских авторов. И знаете, почему? Я не вижу в них лубочности! Это обычная станковая графика: сказочный конь на переднем плане и шапка горшком — это еще не лубочность. Важнейшей тенденцией в лубке мне представляется органическое соединение слова с изображением — именно этого я и не увидел в лубках у литовцев. С моей точки зрения, именно слово и его размещение являются типологической особенностью того лубка, над которым вы работаете. Это важный и новый момент.
И еще скажу о том, что меня беспокоит: это вопрос излишней канонизации. На мой взгляд, чем свободнее будет решение, тем лучше будет для лубка: именно это и даст выход к новым истокам народного искусства, которые куда шире, чем мы себе представляем.







Пензин Виктор
Эмблема мастерской народной графики «Советский лубок»

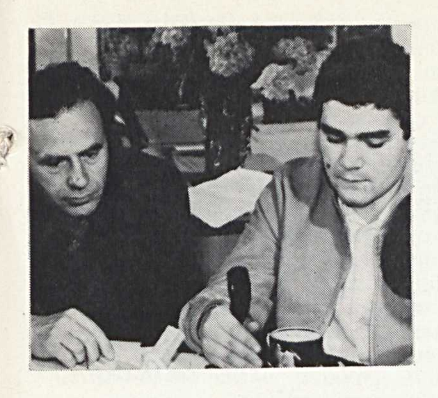
«Мы с Тамарой едем парой»
Резцовая гравюра, акварель

Подкорытова Людмила
«Частушка»
Офорт, акв.

Людмила Тананаева

искусствовед

Мне представляется, что то, что делают сегодняшние художники-лубочники, по сравнению со старым лубком совсем иное искусство. Нынешний лубок — это нечто профессиональное, очень авторское, в то время как примитив всегда коллективен и анонимен, как и фольклор вообще. Это искусство эрудированное, порой утонченное, скорее камерно-созерцательное, эстетизированное, в отличие от лубка — всегда социально ангажированного искусства, спонтанного, раскованного, и когда оно грубовато-шумное, и когда поэтическое, «тихое». Суть того, что называют лубком члены группы «Советский лубок»,— не в прямом продолжении лубка, этого горластого глашатая демократической городской среды, посада, ярмарки, частично и села, а в переживании этого типа народной культуры. Художник играет с нею, интерпретирует по-своему, прихотливо компонует формы в соответствии со своей художественной концепцией, сложившейся далеко не только на основе изучения одного лубка. Это как раз пример того, как примитив, возникший в вечной оглядке на «образец», на ученое искусство, способен в новой ситуации, уже в качестве традиции, стать живым импульсом именно для профессионального, вполне серьезного творчества.
Лубок предоставляет своему последователю широкие возможности интерпретации. В свое время «Окна РОСТА» нашли форму, на первый взгляд, очень смело изменявшую, ломавшую каноны лубка, но сумевшую сохранить настолько важные, существенные его стороны, что стало возможно говорить о продолжении традиции: искусство осталось массовым, целенаправленным, активно-информативным, веселым и острым. Это один из путей, и надо сказать, что в данной экспозиции он представлен скупо: не просто по количеству работ и тематике, а по убедительности образов. Трудно сказать, почему это происходит. Видимо, в поисках большой социальной остроты, активизации содержания следует идти по пути более смелой модернизации языка, не вторгаясь при этом в область карикатуры. Во всяком случае, сейчас больше чисто художественных достижений у тех, кто обращается к иным аспектам — к «обыгрыванию» определенной культурной традиции, и не случайно именно тема «игры» (театральная сценка, загадка, поговорка) удаются особенно хорошо.
В лучших работах сильно национальное чувство, умение «слышать» собственную культуру; здесь выступает сложный ассоциативный план, и авторам удается отобразить живую грань души своего современника.
И все же перед нами парадокс: искренне и глубоко желающие впитать простонародное, примитивное искусство художники, пытаясь говорить его языком, создают очень современное, культурное, очень интеллигентное искусство. Произошло полное изменение функции лубка. То, что создано, безусловно интересно и хорошо. Но не получится ли, что, «проиграв» те аспекты лубка, которые они выбрали, художники поневоле замкнутся на этом привлекательном, эрудированном, но как-то очень четко очертившем себя магическим кругом, искусстве? Видимо, на такой вопрос может ответить только время.



Дмитрий Кирсанов

искусствовед

Мнения современных исследователей, определяющих понятие лубочности и место лубка в системе искусств, в целом совпадают. Лубочность формулируется как некая фольклорная эстетическая категория, обладающая собственными характеристиками, воплощающая в зримые образы совершенно особый, фольклорный тип мышления, предлагающая абстрактный язык символов. Лубок, в самом деле, может быть определен как особый вид фольклора, и, видимо, прав Ю. Лотман, когда говорит о комплексной, жанрово неразделенной атмосфере лубка. Можно определить лубочность и как «код эстетической информации», служащий переводу реалий в сферу мифа и сказки, обобщенную на идеальном уровне. Думается, что функции этого «кода» шире: он не только служит переводу реалий в сферу фантазии, но в качестве второго этапа своей деятельности совершает также и обратное движение — из мифа в реальность.

Для кого существует сегодня лубок? Например, в петровские времена он создавался народом для народа. В войну 1812 года он делался уже элитой (Растопчин), но опять-таки для народа. А как сейчас? К каким общественным группам сегодня обращает он свой пафос?

Лубок сегодня апеллирует прежде всего к сознанию интеллигенции, к тому сознанию, которое увлекается ретро, детскими рисунками, всевозможными отступлениями от академизма, тяготеет даже к кичу. Но поскольку народное сознание в перспективе все более интеллектуализируется, поскольку идет постоянная интеллектуализация публики, то здесь возможно и встречное движение — все большее возрастание широкой популярности лубка. Сейчас, как известно, пишутся пьесы-лубки, ставятся спектакли в лубочном оформлении, в художественной прозе утверждается понятие «эстетика лубка», на эстраде появляется музыкальный лубок. Неизменно вызывают доброжелательный интерес зрителей станковые произведения, выполненные в лубочном стиле. Пользуется постоянными симпатиями народное искусство, в структуру которого лубочные элементы входят наиболее оправданно и органично.

И мне кажется, что лубку пора искать новые формы своего применения. Это может быть плакат, лозунг, промграфика и всякого рода оформительство.

«ДИ СССР»
Приятно слышать, как увлеченно рассказывают присутствующие здесь художники о своей любви к лубку. Но остается открытым один важный вопрос: вопрос реализации.
Искусство не может жить без обратной связи с потребителем. Поэтому для лубочников особенно важен вопрос покупателя. Здесь крайне необходимо ощущать ту культурную ситуацию, которая имеет место на сегодняшний день. Иначе лубочникам никогда не выйти из своих узкопрофессиональных проблем. Скажите, нужна ли и кому нужна лубочная картина?

Евгений Шитиков

художник

Большое количество сделанных мною работ поступило в торговую сеть страны и обратно, насколько мне известно, не возвращалось. Немалая часть их закуплена музеем.

Генрих Бочаров

искусствовед

Я вижу дальнейшую жизнь лубка и сегодня. Раньше была мода вешать в каждую квартиру эстамп. Сегодня эта мода ушла в прошлое. Мне кажется, качественно сделанный лубок украсит и жилище, и общественный интерьер. Следовательно, при хорошей рекламе лубок должен найти своего покупателя. Такова, на мой взгляд, утилитарная жизнь лубка сегодня.



Нина Мальцева

искусствовед

К вопросу о реализации. Думается, что затоваривание эстампами произошло в первую очередь от того, что крайне плох отбор произведений. Да и те громадные тиражи, которыми они «штампуются», недопустимы — ведь это уникальные произведения искусства. Если лубок будет выпускаться тиражом не более ста листов, у него будет покупатель.

Владимир Хайт

архитектор, искусствовед

Очень вовремя думать о потребителе и о будущем лубка в этом плане. Лично я вижу в лубке громадные перспективы. И сейчас суть в том, как распропагандировать лубок, создать ему широкую рекламу хотя бы с помощью публикаций.

Виктор Пензин

художник

Все, что сегодня представлено на выставке в «ДИ СССР»,— тиражированные вещи, следовательно, у них есть покупатель. Однако должен заметить, что в этом плане мы пока не организованы. Думается, что лучший выход — прикрепить нас к мастерской наглядной агитации при Художественном фонде РСФСР. Вот где мы найдем свое применение, создавая конкретные вещи.

Но все-таки некоторое признание мы уже получили. Министерство культуры, например, официально заказало нам работы на тему антиалкогольной пропаганды, потому что доподлинно известно, что при соединении графического и литературного языка критика всегда получается значительно более действенной. И сейчас перед нашим объединением стоит новая задача — формирование литературной группы, которая бы создавала нужные художникам тексты.

Нерешенных проблем, стоящих перед лубочниками, действительно, очень много. Наиглавнейшая из них — это то, что мы пока — добровольная организация, которую Союз художников СССР и Союз художников РСФСР не торопятся признать. Почему — непонятно!

«ДИ СССР»
А нельзя предположить, что использование лубка для многих художников — не только форма продолжения исконно русской художественной традиции, но и стремление придать своему творчеству особую стилистическую определенность, самобытность, узнаваемость?







Подкорытов Олег
«Две-то девушки»
Линогравюра, акв.

Локотьков Николай
«Красноармеец»
Цв. линогравюра
акв.

Виктор Пензин
«Коля-Николаша»
Цв. линогравюра

Нина Мальцева

искусствовед

Да, художники идут от собственной индивидуальности, пытаясь при этом использовать лубочную систему, которая бесспорно за 300 лет существования накопила богатейший опыт. И то, что вы обратились к лубку, вполне закономерно. Но вот вопрос: как развить лубок в качественном плане, как органически сочетать новое содержание и старую изобразительность? Это, по-моему, самое сложное. И здесь в первую очередь нужно быть большим мастером, потому что в этом жанре, как нигде, видна одаренность художника.
Лубок начал свое существование, имея исключительно утилитарное значение. Как известно, с его помощью приносили информацию в определенные слои общества. Со временем лубок трансформировался, так как надобность в этом его качестве отпала. Вот тогда лубком, его системой заинтересовались художники-станковисты. И теперешний интерес — это прежде всего интерес художников-станковистов. В 20-е годы нынешнего столетия, когда вновь нужно было оперативно и доходчиво нести актуальную информацию в массы, художник Куликов обратился именно к лубку, потому что добиться массовости и информативности профессиональными станковыми средствами было невозможно. А теперь? Есть ли необходимость в этих качествах лубка? Вы хотите создать современный лубок, пытаетесь найти нужный материал. Однако удается ли это? По-моему, далеко не всегда.

Наталия Шкаровская

искусствовед

Интересные лубки показали нам на выставке в редакции «ДИ СССР» художники группы «Советский лубок». Эти листы радуют узорочьем графических линий, умелой компоновкой шрифта и цветовых пятен. Основная же особенность этих картинок — занимательность!
Говорить об этих работах как будто легко: кажется, все о лубке сказано. Вместе с тем все, что мы видим здесь, можно назвать иллюстрированной историей этапов существования лубка. Русская народная графическая картинка (лубок) начала свое существование 300 лет назад, проявила себя в различной стилистике: ее печатали с деревянных досок и медных листов. Благодаря близости, даже адекватности ее художественного языка и фольклорной образности мировосприятию народной среды и ее эстетике она пережила надолго свое время и перестала существовать как явление к началу XX века. Лубки вошли в русскую народную культуру. Все это известно. На протяжении всего времени своего существования лубки были источником вдохновения мастеров народных промыслов. В поисках новых изобразительных средств к лубку не раз обращались и, как мы видим, продолжают обращаться художники-профессионалы, используя при этом традиционные приемы этого жанра. Возникает вопрос: а в чем же неповторимость и индивидуальность их творчества? На кого оно рассчитано? Ведь еще в начале века критика горько упрекала художников круга «Мира искусства», работавших в духе лубка, за подражательность, отсутствие непосредственности, за стилизацию. Листы, выставленные здесь, в редакции,— станковые произведения. «Народный дух» воплощается в них в основном условным лубочным языком, образами «красных девиц» и «молодцев преизрядных», давно ушедших даже из народного творчества. Современному сознанию трудно творить вне духа эпохи, вне среды естественного бытия традиционных форм и жанров и восприятия их массовым зрителем. Современность, перенесенная в старый лубок, еще не создает индивидуальную творческую неповторимость профессиональных художников, делает ее иллюзорной и невольно уводит на формальные позиции — изысков для эстетов. Сегодня, на мой взгляд, искренние и непосредственные черты лубочного

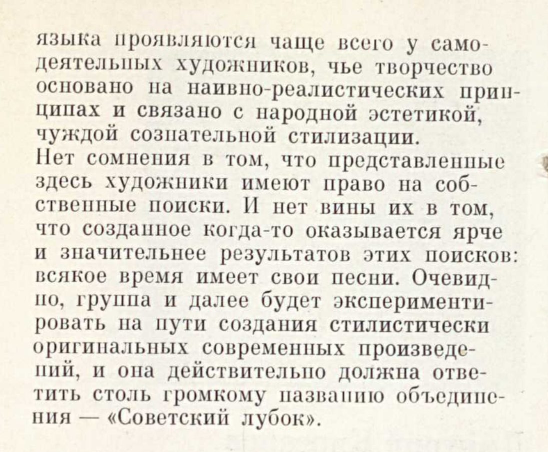






Е.Бабушкин
Дохристианские боги

Материалы «Круглого стола» подготовлены И. Мадий


языка проявляются чаще всего у самодеятельных художников, чье творчество основано на наивно-реалистических принципах и связано с народной эстетикой, чуждой сознательной стилизации.
Нет сомнения в том, что представленные здесь художники имеют право на собственные поиски. И нет вины их в том, что созданное когда-то оказывается ярче и значительнее результатов этих поисков: всякое время имеет свои песни. Очевидно, группа и далее будет экспериментировать на пути создания стилистически оригинальных современных произведений, и она действительно должна ответить столь громкому названию объединения — «Советский лубок».

Людмила Тананаева

искусствовед

Сегодня здесь, в редакции развернута небольшая экспозиция, которая дает представление об общей направленности творчества художников-лубочников. Они весьма различны по своим вкусам и по характеру использования лубка, народной картинки, в которой все, однако, стойко видят содержательный и стилистический образец, некую обязательную «точку отсчета». Поэтому почти всем свойственны лаконичная, выразительная форма, иногда сильно стилизованная, отличное чувство цвета, умение соотнести слово и изображение. Привлекательной стороной представляется и «национальная память» — тонкое понимание и самого лубка, и связанных с ним пластов русской культуры, а также попытка учесть и варианты более позднего, по сравнению с классическим лубком, его переосмысления (в первую очередь — традиция «Окон РОСТА»). Возможно, именно эта связь с традицией сообщает лубочникам пластическую культуру, хороший вкус, и это, безусловно, очень привлекательная их сторона.
Эти работы в качестве эстампов отлично могут «работать» в современном интерьере, как частном, так и общественном, лубочные иллюстрации легко себе представить в книге. Продукция лубочников, по-моему, должна хорошо восприниматься современным зрителем: гравюры способны вызвать — особенно у подготовленного человека — широкий круг историко-литературных ассоциаций, иногда лирического, иногда же, так сказать, медитативно-ностальгического плана. Но главное — они связаны с живым переживанием, ощущением русской культуры, и национальное начало не является в них «русским маскарадом» — оно глубоко воспринято и способно найти отклик в сердце зрителя. Поэтому можно сказать, что у лубочников сложилось свое лицо и они заслужили право идти и дальше избранным путем, разрабатывая решения, основанные на традиции русского лубка. Ограничатся ли они лишь лубком и лишь тем набором его особенностей, на которые сделан акцент в этих работах,— второй вопрос. Во всяком случае, экспериментальное начало, свойственное им сейчас, является еще одной их положительной чертой.

Независимо от того, что привело художников к лубку — сознательная культурная позиция или чисто импульсивная потребность творческого самоутверждения,— этот факт художественной практики безусловно отражает некоторую конкретную ситуацию. В ней проявляются и общие культурные тенденции, и стилевые течения, и художественные увлечения, и вкусовые пристрастия отдельных художников. Нам кажется, что состоявшийся в редакции разговор выявил эту многоуровневую обусловленность сегодняшнего интереса к лубку, что говорит о серьезности, глубинности и перспективности этой тенденции. Тем не менее представляется, что современное становление жанра лубка происходит, несмотря на весь энтузиазм художников, стихийно и, очевидно, нуждается сегодня в более четкой, осмысленной позиции. Может быть, это и даст возможность реализовать в новой культурной ситуации богатейшую художественную традицию.

(Окончание. Начало на стр. 8)

тельно величественны, красивы, масштабны, какого бы размера они ни были. Они будут настоящими, потому что это продолжение нашей жизни. Они — история.

Вячеслав Клыков

Вспомним о наших традициях синтеза

Стоит задуматься о месте и роли скульптуры в современном городе, и поневоле приходишь к мысли о месте и роли ее в современной жизни. Если скульптура нужна в современной жизни и ответ здесь однозначен — нужна, значит нужна скульптура и в современном городе, в современной архитектуре. И если все-таки встает вопрос об отношении между архитектурой и скульптурой, стало быть, что-то не то происходит с архитектурой. Безликость современных районов, особенно в городах РСФСР, действительно исключает возможность присутствия хорошей скульптуры. Все в них приведено к экономии и к функции. Но установка скульптуры или памятника никогда не измерялась экономикой. Здесь вступают в силу категории другого порядка. И эти категории — человеческий масштаб, красота, пластика, образность — не абстрактные понятия, а выражение таких вечных тем, как добро, любовь, братство и т. п. Другими словами, как мы будем строить свои города, точно так же мы будем строить и свою духовную жизнь.

Я не думаю, что предназначение скульптуры состоит в украшении пространства, испорченного плохой архитектурой. Но и не исключаю возможности появления в современной жилой застройке микрозон, где бы приближенно к человеческому восприятию могла стоять скульптура из настоящих материалов (гранит, бронза, дерево). Появление такой «микрозоны» со скульптурой как бы приблизит человека к земле и сгладит его отчужденность в безлико-унылом архитектурном окружении.

В природе синтеза между архитектурой и скульптурой большое значение имеют традиции.

Следование традициям в синтезе искусств должно быть направлено не на внешнее подражание, а на изучение глубинных закономерностей возникновения синтеза искусств. Вот, на мой взгляд, некоторые свойства, характерные для нашей традиции синтеза искусств:

— способность архитектуры и находящейся в ней скульптуры и живописи радовать глаз — все русское зодчество, искусство всегда было радостно и оптимистично;

— сомасштабность, соотнесенность с восприятием человека объемов зданий, скульптуры, живописных плоскостей;

— подчиненность всего идеологической значимости образа, где архитектура задает образ, а скульптура и живопись входят как составляющие этого образа, но отнюдь не дополняющие его;

— минимум средств при максимуме информации;

— единовременность действий от замысла до воплощения;

— ощущение тайны, возвышающей человека над обыденностью быта.

Гия Джапаридзе

Место скульптуры — быть среди людей

Меня, признаться, мало волнует, как будет соотноситься моя скульптура с архитектурой или окружающей средой. Конечно, это плохо, когда дома во всех новых районах строятся одинаковые — и в Тбилиси, и на Камчатке, и в Ленинграде. Но плохо это не потому, что они похожи друг на друга, как близнецы. Дома могут различаться этажностью, цветом, расположением балконов. Неизменным же остается число элементов, составляющих среду новостроек, жестко ограниченное рамками функциональной необходимости. Ритм нашей жизни стал быстрее, это так. Мы вынуждены планировать каждый наш день. Мы всегда куда-то спешим и куда-то опаздываем... И все-таки человек остается человеком — ему нужны не только удобство и комфорт, его общение с окружающим миром не ограничивается лишь деловыми отношениями. Несомненно, вид окружающей среды как-то влияет на нас и наше настроение. Он может радовать или огорчать, привлекать или отталкивать. Но внешняя сторона здесь не самое главное.

Среду часто называют «искусственной средой», то есть средой, организованной по законам искусства. Но любой, самый красивый уголок города без человека ни хорош и ни плох. Среда — это производное человеческих отношений.

Именно поэтому меня больше интересует место скульптуры не среди «среды», а среди людей. Художник не должен заниматься «украшением» города. Его дело — помогать «обживанию» городских пространств и городской застройки. Его задача — создавать среду общения людей, творить особый мир человека, где бы человек чувствовал себя так же просто и естественно, как в природе. И чем разнообразнее, чем отважнее будут работать скульпторы, налаживая связи между людьми, между горожанами и городом,— тем лучше.

Следует ли стремиться к ансамблевости художественного решения, стилевого единства? По-моему, это просто опасно. Наше время отмечено огромным объемом информативности, интересом не только к настоящему, но и к прошлому. Принципиальная «памятливость» — основная черта современного человека, современной эстетики. Поэтому любое волевое навязывание единственного решения обернется ложью, неправдой, искусственностью в самом нехорошем смысле.

Скульптура должна жить среди людей естественно и непринужденно. Быть рядом с ними, а не над ними. Не люблю пьедесталы, всячески избегаю их. Мой бронзовый клоун у входа в парк «Мзиури» сидит на обыкновенной скамейке, на той же самой, где любят посидеть и взрослые и дети. Я рад, что дети дергают его за нос, потому что неизвестно, откуда возникло среди малышей поверье, будто прикосновение к носу клоуна приносит удачу. Нос у него буквально отполирован детскими пальцами.

Непринужденность—одно из свойств природы. Завидных свойств. Почти утраченных современным человеком и потому особенно дорогих. Как вернуть ему это состояние — вот что волнует меня и что составляет для меня главный смысл творчества.

Александр Белашов

Скульптура — это не украшение

В Москве я люблю парк Химкинского речного вокзала. Сюда хорошо приезжать, когда хочется снять с себя стрессы большого города и оставить в душе только главные истинные чувства. Вода, большое небо, изящная архитектура и высокохудожественная скульптура.

Я имею в виду скульптуры для фонтанов Льва Алексеевича Кардашова и Ивана Семеновича Ефимова. В этих работах есть все, что характерно для высокого искусства: и выбранное место, и вдохновенная пластика, и точная наблюдательность художника, и материал, и содержательный рассказ,— а в сумме это есть место на земле, которое можно любить и бережно сохранять.

И искусство в этом случае не является украшательством, оно создает тот настрой, то состояние души, когда становятся отличимы правда от лжи, красота от уродства и хочется видеть в мире только хорошее.

Но вот мы пришли в новый район города, в громадное скопление однотипных зданий. Вспоминаются уроки по истории искусств: современная архитектура — машина для жилья, и еще: современная архитектура — огороженное пространство. Каково же место изобразительного искусства в этой среде?

В последнее время все больше сооружается общественных зданий уникального назначения, где есть синтез искусства с архитектурой.

Мне повезло в содружестве с архитекторами Ю.П.Платоновым и В.М.Коганом участвовать в работе над созданием художественного образа палеонтологического музея в Москве. Идея музея включает в себя не только экспозицию и здание института, но также палеонтологический парк, который больше нужен городу, чем институту. И может расширить представление посетителей о прошлой жизни на земле: они увидят необычные скульптуры — объемные «реставрации» вымерших животных.

Разнообразные тематические парки — это тот путь, куда следует направить свои усилия скульпторам и архитекторам.

Москвичи ждут с нетерпением создания нового зоопарка, строительство которого все время откладывается.

Интересный парк получается у здания Центрального музыкального детского театра, созданный волей и энергией Н.И.Сац.

Ждет своего решения парк вокруг Центрального выставочного зала на Крымской набережной, который мог бы стать Парком искусств. Но я думаю, что точно так же и различные участки города нужно поручать курировать не только архитекторам, но и скульпторам — тогда мы вырвемся из монотонности города и случайности применения сил художников.

Многие города мира имеют свой основной материал, из которого они сделаны: Париж сделан из камня, итальянские города — из мрамора, Ереван — из туфа, Баку — из ракушечника, города Финляндии — из гранита. Русские города — из кирпича и дерева. Кирпич — это керамика, и естественно, основным декоративным материалом для наших кирпичных зданий должна быть керамика со всем своим богатством художественных возможностей, что мы и видим в архитектуре прошлого.

Архитектурная керамика незаслуженно забыта. Но мы уже имеем мастеров — художников и скульпторов-керамистов, которые успешно решают большие архитектурные задачи. Однако этого мало для масштабов нашей страны. Мне кажется, что особое место в развитии архитектуры и искусства должен занять сегодня новый сельский дом. Дом, несущий черты индивидуального портретного характера, где архитектура продолжает все традиции народной культуры и эстетики.

Сейчас мы являемся свидетелями процесса смены деревянных домов на кирпичные по всей стране. И людям хочется эти новые свои дома из кирпича сделать красивыми, такими же красивыми, как их деревянные предшественники. Но как это сделать?

А ведь художники могли бы помочь, ведь есть же традиция XVII—XVIII веков, оформления керамическими деталями кирпичных зданий. Это и керамические наличники, и порталы, и орнаментальные фризы, и пилястры да и просто изразцы. Все это могла бы изготавливать местная промышленность, и Художественный фонд помог бы, и живая культурная традиция не исчезла бы с лица земли.

Есть еще один большой и сейчас для всех нас главный вопрос — о связи с природой. С природой мы связаны прежде всего биологически. Мы все единый организм — и растения, и животные, и птицы, и люди.

Как только нарушается этот симбиоз, начинаются самые разнообразные неприятности. Люди инстинктивно стремятся в живую, неиспорченную среду и помимо своей воли становятся разрушителями всего живого. Пора подумать, как сделать наши города оазисами природы.

Театральное пространство «Слова о полку Игореве»

Алексей Биргер

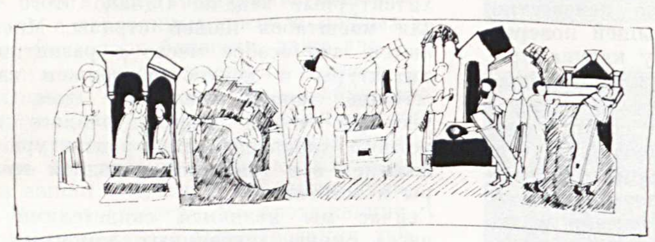
Н.К.Рерих. Путивль. Эскиз декорации к опере «Князь Игорь». 1909. Общая схема объемов

В.М.Васнецов. После побоища Игоря Святославича с половцами. 1880
Принципиальная схема цветовой композиции: выделяются красные щиты, красные сапоги, красное заходящее солнце — образ той мизансцены, о которой мы говорили

Н.К.Рерих. Князь Игорь. Половецкий стан. Общая схема композиции

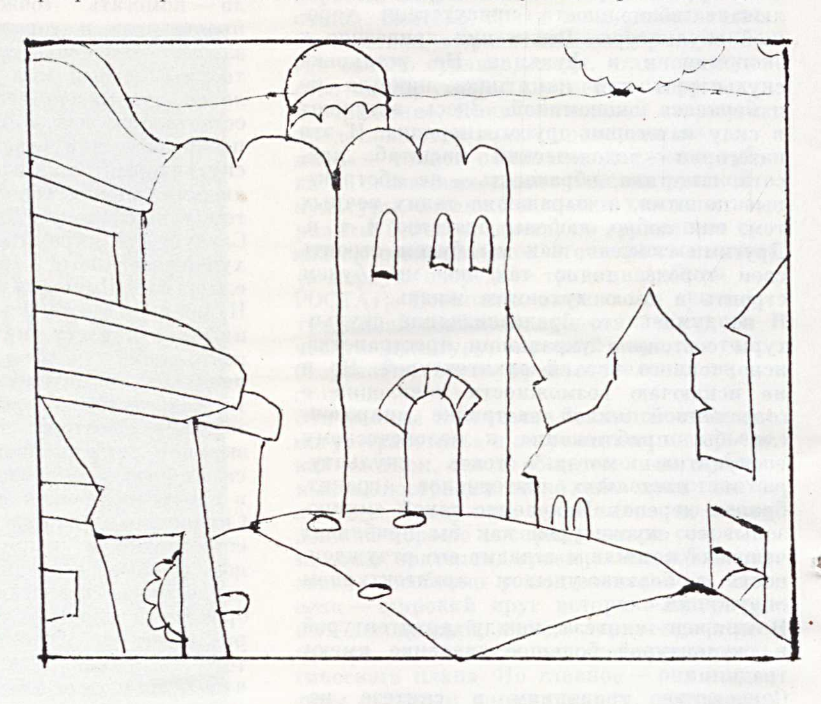
К.Коровин. «Князь Игорь». Половецкий стан — так можно представить общую схему объемов

К вопросу о симультанности: «Николай угодник с житием» (деталь, схема)



Чего может потребовать «Слово о полку Игореве» от современной сцены? Для того чтобы как-то понять это, можно припомнить классику некоторых работ театральных художников, оформлявших «Слово». Конечно, с учетом того, что оформляли они оперу. Однако, работая над оперой, большинство художников стремились передать и дух первоисточника, живое дыхание древнерусской действительности. Прежде всего для этого понадобилось освоить накопленный к тому времени громадный исторический и этнографический материал — освоить настолько, чтобы свободно с ним обращаться, чтобы родная история не выглядела чуждой экзотикой. Задача, которая была непосредственно связана с переосмыслением и освоением заново пространства сцены. Нужно было найти внутри сцены-коробки возможности для постоянного разворачивания этого пространства, для создания в нем многих точек отсчета, для возможности постоянно смещать перспективу восприятия каждого зрителя, смотрящего с одного, жестко фиксированного места. Попытки подобного переосмысления сцены вели порой к парадоксальным результатам. Так, наибольшее число обвинений в антиисторизме бытовых деталей, в исторической «неграмотности» вызывало оформление Рериха, художника, пожалуй, самого тщательного из всех. Почему? Да потому, что Рерих активнее прочих старался выразить свое личное отношение к истории, дать художественную трактовку событий. Можно отметить интересный прием: Рерих постоянно стремится выстраивать все формы, предметы в вертикальном направлении — даже над придавленными к земле палатками половецкого стана подчеркнуто резко поднимаются вверх древки со значками. Это сочетание горизонтали и вертикали позволяет создавать пластичное, подвижное пространство. При этом форма, имеющая на сцене приоритет над цветом, задает основное направление восприятия: вертикальное в «Путивле», горизонтальное в «Половецком стане». Цвет же вносит постоянную корректировку, заставляя взгляд следить за двумя направлениями, и, выбирая главнейшее, внимательно следить и за вторым. Рерих добивается таким образом постоянного движения взгляда, заменяющего непрерывную трансформацию сценического пространства и оказывающегося почти равным этой пластической трансформации. Почти — потому что эта нагрузка на восприятие кое-где не оправдывает себя.

По другому пути пошел Коровин. По пути, так сказать, общеевропейской декорации. Палатки его половецкого стана могут быть с равным успехом палатками, например, стана Генриха IV. Возможно, подобное впечатление порождается тем, что полотняные коробочки палаток, их легко колеблемые парусообразные стенки как бы отображают своими формами саму коробку сцены — но, отражаясь, эта коробка теряет свою жесткость, становится легко колеблемой (так колеблется отражение в воде). Коробка в коробке, пластичное уменьшенное отражение жесткого замкнутого пространства — появляется кубикообразная ступенчатость, за которой следит взгляд зрителя. Пространство прекрасно организовано, но остается замкнутым, с раз навсегда



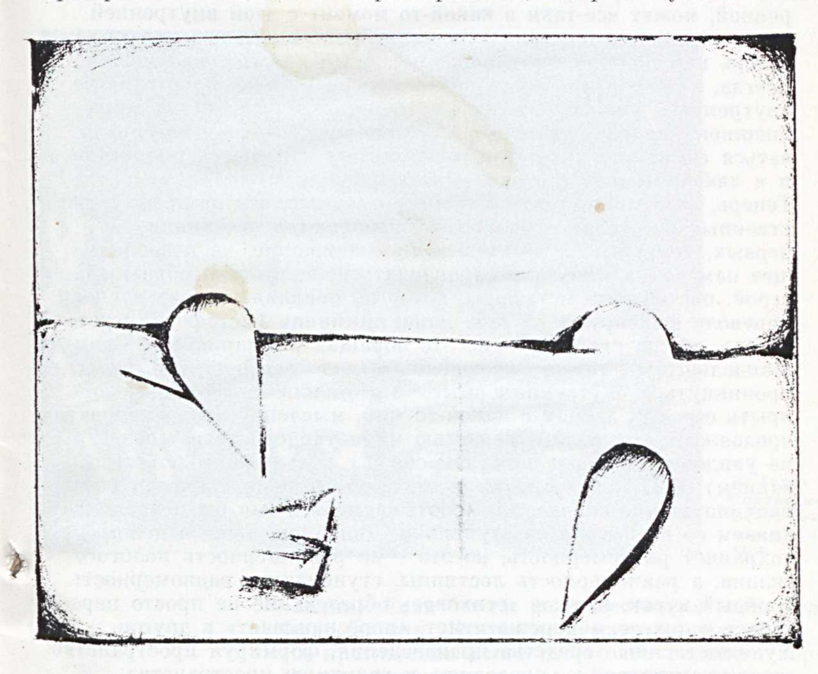
зафиксированной перспективой. Не только зафиксированной, но и имеющей явные смысловые ассоциации с общеевропейской культурой сцены нового времени. Этому же впечатлению способствуют и высокие, с густыми зелеными кронами, деревья, создающие исторически нейтральный пейзажный фон.

Интересна работа Билибина. Приглушенные, акварельные, чистые тона степей и неба — и вспышки ярких цветов хоругвей и ханских значков. Половецкие шатры — как тугие, вздутые полукруглые пузыри. Напряженность формы при общей акварельности цвета. Это напоминает Среднюю Азию в изображении Павла Кузнецова.

Можно вспомнить и густо насыщенные цветом декорации Федоровского. Эта цветовая насыщенность порождает ощущение вибрации пространства, постоянного ожидания какой-то пластической трансформации.

В целом художники ведут свои поиски в двух направлениях: переработки историко-этнографических реалий, чтобы зритель воспринимал их не как нечто отстраненное от него, а как нечто родственное и естественное, и преодоления раз навсегда заданного пространства сцены-коробки, придания этому пространству новой, необходимой для «Слова» (как они чувствуют) пластики. Нас, конечно, больше должна интересовать вторая задача. Тем более, что современный театр, разомкнувший пространство сцены-коробки, предоставляет художникам практически неограниченные возможности для поисков и пластических решений. Поиски в этом направлении, при всей их видимой многочисленности, еще только начинаются. А этнографические вопросы должны волновать нас намного меньше, потому что они давно уже у нас в крови, наша родственная связь со «Словом» все крепла эти годы. Этнография — это был необходимый пласт, который нужно было перепахать и переработать, чтобы двигаться дальше. Теперь постановка при оформлении «Слова» только этнографических задач — это признание в собственном непонимании истории, в неумении ее чувствовать и постигать. В наше время нужно искать прежде всего духовно-образную сущность «Слова». Мы сейчас, как ни странно, ближе к «Слову», чем были, например, Коровин и Рерих. И дело не только в том, что мы теперь больше знаем о «Слове»,— современная сценография нащупала новые способы освоения пространства, умеет выявить в одной точке несколько пространственных перспектив. Все это предоставляет возможности для качественно нового выстраивания

действия, создания сценографически-действенной структуры, адекватной структуре «Слова о полку Игореве».
Каковы же основные структуры «Слова»?
В Древней Руси не было того, что мы сейчас понимаем под театром как самостоятельным видом искусства. Но отсутствие театра как такового еще не означало отсутствия театральности, театрализованного восприятия тех или иных сторон действительности. Д. С. Лихачев отмечает: «Давно обращавшее на себя внимание отсутствие в древней русской литературе некоторых жанров — любовной лирики, развлекательных жанров (романа, авантюрных повествований), театра и пр.— объясняется, как мне представляется, не тем, что русская литература была подавлена церковностью (другие светские жанры существовали и достигали зрелого развития, например, летопись), а тем, что из этих областей еще не отступил фольклор.
...«Театральность» была «разлита» во многих фольклорных жанрах, смешана с ними; элементы театральности пронизывали собой лирические песни и обрядовые сказки и былины; театральность была представлена и искусством скоморохов.
...Новые жанры появляются в XVII веке в результате вакуума, созданного отступлением фольклора» (Д.С.Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., Наука, 1979, с. 76—77).
Справедливость этой мысли можно проследить как раз на примере «Слова». Причем проследить, исходя именно из его поэтической сущности. Исходя из того, что поэтические средства изображения всегда слагаются в восприятии читателя (или слушателя) в определенный пространственный объем. Попробуем рассмотреть, каковы же признаки этого формируемого поэтическими средствами пространства.
Первое, на что мы можем обратить внимание, это на собственно пространственно-цветовые характеристики, которые изучались



достаточно тщательно многими исследователями. Прежде всего цветовая «зримость», активное использование цветовых эпитетов. Цветовые характеристики становятся эмоциональными, а говоря еще точнее, они и мыслятся заранее автором как эмоциональные. Самое знаменитое и самое показательное место — рассказ князя Святослава о своем сне, в котором его укрывают черным покрывалом, черпают синее вино, серые вороны летят к синему морю. Пространство часто сжимается, трансформируется. Часто за счет собственно пространственных метафор — например, когда автор «Слова» воспроизводит манеру Бояна:

Кони ржут за Сулой —
звенит слава в Киеве;
трубы трубят в Новгороде —
стоят стяги в Путивле.

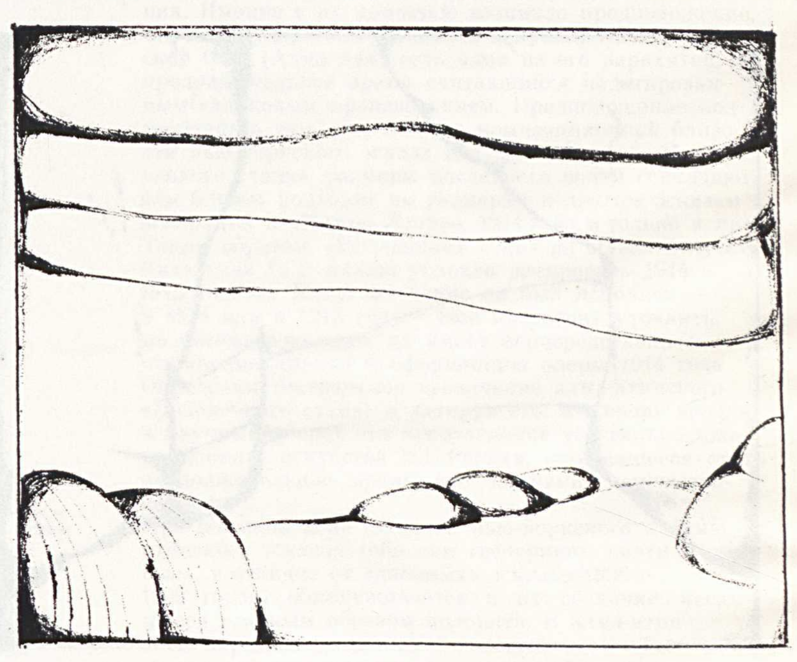
Порой пространство сжимается до минимума благодаря какой-нибудь прочной, вещной, конкретной детали, остающейся в этом пространстве настолько неизменной, что и на само пространство мы смотрим через нее и через нее пространство воспринимаем и оцениваем. Русские войска едут к Дону:

... лисицы брешут на красные щиты.

И через несколько строк — начало первой битвы:

Русские сыны великие поля красными
щитами
перегородили.

Вся степь, все поле битвы умещается в одно движение («в одну перестановку», можно было бы сказать по-театральному).
Красные щиты движутся над землей, когда на них «лисицы брешут». Красные щиты застыли — переход окончен, начинается битва. Причем если в первый раз мы внутренним взором видим эти щиты развернутыми «в три четверти» (сначала воображаем лисиц, которые несколько отвлекают наше внимание и заставляют наш взгляд «раздваиваться», чтобы сопоставить красный цвет щитов с яркой рыжиной зверей, так что щиты мы видим, если можно употребить подобный оборот к работе воображения, «краем глаза»), то потом мы видим эти щиты развернутыми фронтально — чему способствует и слово «перегородили». Щиты, скорее, развернуты «на нас», иначе бы мы не видели, что они красные. Автор как бы ставит нас на то место, где должны находиться половцы, чтобы мы, увидев эти фронтально развернутые, застывшие щиты, живее и ярче ощутили мощь русского войска. Можно ли предполагать в этой навязанной нам «точке зрения» художественный прием, способствующий созданию определенного психологического настроя: дрогнув вместе с половцами, мы бессознательно начинаем предвидеть победный исход первой битвы — в отличие от несчастной второй?.. Нам сейчас важно то, что поворот множества щитов, выполняемый синхронно, является достаточным для обозначения целого комплекса движений (войска идут, войска начинают битву) — значит, достаточным и для обозначения всего пространства, на котором совершаются эти движения.
Итак, что же у нас есть? У нас есть пространственно-цветовое построение «Слова о полку Игореве». При формировании этого пространства используются средства яркой театральной выразительности, как сказали бы мы сейчас. Выделяя функционально значимые образы и метафоры и используя опыт современного театра, мы могли бы с ходу предложить такое хотя бы оформление: золотой престол, меняющий свой смысл от сцены к сцене (например, превращающийся в стену во время плача Ярославны) — прием, уже многократно использованный и опробованный, гарантирующий успех; этот престол цветово и композиционно связывается с рядом одинаковых красных щитов, сначала стоящих вдоль задника, а потом, после ряда использований и перемещений, беспорядочно разбросанных по планшету сцены; вводятся контрастные к золотому престолу и красным щитам сине-черные тона — и так далее. Во всем этом будет несомненная пластика (это понятно, когда представляешь сами цвета и фактуры), но будет ли это необходимым и органичным для «Слова о полку Игореве»?
Чтобы ответить на этот и на другие вопросы, нам надо взгля-



нуть на «Слово» не как на произведение, в котором образы и метафоры выстраиваются в одномерный ряд по законам механической логики, а как на произведение, в котором все образы и метафоры произрастают и развиваются из одного зерна — из поэтической сущности произведения, из единого поэтического (пуждающегося в «равновесии предмета и слова») замысла *.
Первое, что обращает на себя внимание,— это непрерывность интонации «Слова», ни один кусок которого (ни одна «строфа») не замыкается сам на себя. Все время, вплоть до ставящего точку, заключительного «Аминь», окончание одного куска (попытаемся осторожно назвать — стихового образования) становится предвестием следующего куска. Достигается это опять же по-разному.

Боянъ же, братие, не 10 соколовъ
на стадо лебедѣй пущаше,
нъ своя вѣщиа пръсты
на живая струны въскладаше;
они же сами княземъ славу рокотаху.

Во-первых, созвучие (не будем называть это рифмой) «пущаше»— «въскладаше», после которого остается «лишняя» строка, повисающая в воздухе, как бы привлетающая над землей и ищущая поэтому возможности развития, места для приземления. (Отсюда возникает и пластический рисунок движения: «замкнутость» созвучия — как внутреннее напряжение. Боян сосредоточивается, готовясь начать песню; следующая строка «высвободилась» и полетела — и вместе с ней свободно и широко взлетела песня.) Чтобы пояснить то, что здесь происходит с текстом, напомним, что к подобному приему «связки», создания непрерывной интонации между строфами часто прибегал Державин, например в «Снигире».
Отсюда не только логический, но и поэтический переход к дальнейшему. Строка опускается, вцепляется в тему (и здесь с интонацией сливается данный нам образ сокола, вцепляющегося

* *Работая над этим очерком, мы не были знакомы со статьей Д.С.Лихачева «Не рассчитано ли было «Слово» на двух исполнителей?» (Знание — сила, 1985, № 6, с. 7—9). В этой статье речь идет о схожих вещах, и там, где мы пытаемся определить некоторые вещи как «непрерывность интонации», «ступенчатая равномерность интонации», Д.С.Лихачев более точно определяет их как «маятниковое движение темы». Выводы его также идут дальше наших (и несколько в другом направлении). Но мы оставляем все наши выкладки, поскольку через них мы выходим к театрально-пространственному аспекту исследуемой темы.*

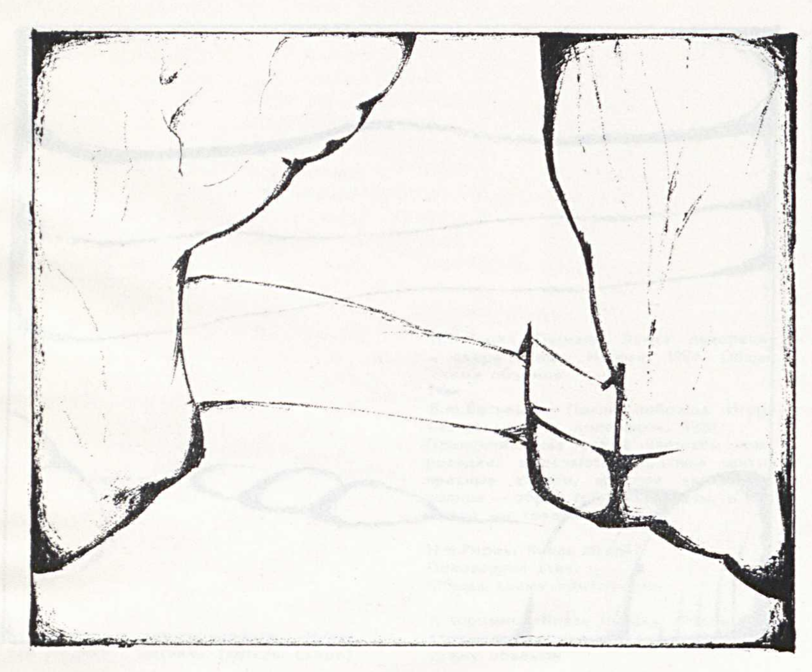
в лебедя,— все поэтические средства устремляются в одном направлении, чтобы «поразить цель»):

Почнемъ, братие, повѣсть сию
от стараго Владимера до нынѣшняго
Игоря...

Собственно рассказ начался.
Такую же функцию сохранения движения выполняют и многочисленные перечисления, «накапливающие» предметы как снежный ком, чтобы потом объединить эти предметы единым смыслом и значением, как, например:

Чрѣленъ стягъ
бѣла хорюговъ,
чрѣлена чолка,
сребрено стружие —
храброму Святъславличю!

(Можно отметить, что это перечисление, завершающее кусок о натиске русского войска во время первой битвы с половцами, настолько сильно устремляет ход рассказа вперед, что восклицательная интонация не является окончательной: энергия боевого натиска не может вот так сразу затихнуть, замереть, нужна разрядка, которая естественным образом заставляет интонацию перескочить через барьер восклицательного знака и опуститься на: «Дремлеть в полѣ Ольгово хороброе гнѣздо...» Но это уже — начало следующего куска.)
Движение непрерывно. И единство движения становится выразителем единства мира. Каждое событие, каждое побуждение, каждое действие находит отклик повсюду — как в людских сердцах, так и в природе. И, возвращаясь к метафорическим и образным рядам «Слова о полку Игореве», мы можем отметить, что они направлены на создание того же впечатления единства мира.



Но для утверждения единства мира нужен эталон, мерило, общая мера вещей — для установления внутренних и внешних соответствий между различными вещами. Ведь без таких соответствий и единства не будет. Вчитываясь в «Слово», мы видим, что весь мир, все его пространство наделяются внутренней жизнью, приблизительно равной внутренней жизни человека. Связь обоюдная. Затмение солнца имеет вполне практический смысл предупреждения (если, конечно, слово «практический» можно употребить по отношению к чудесному знамению,— но мы стараемся подчеркнуть наличие отвечающего потребностям дня диалога между человеком и природой).
Ясным становится пространственное значение образов и метафор, «затягивающих» в себя пространство, хранящих его, как зерно хранит в себе весь будущий рост и развитие растения: они достаточны, потому что к пространству, ставшему «очеловеченным», приложимы мерки человеческих реалий. Каждая метафора важна не сама по себе, а в общем ряду с другими, они являются вехами, обозначающими приведение всего к единому знаменателю. Проглядывая эти ряды, благодаря которым, например, огромные географические перемещения оказываются равными человеческому шагу, человеческому движению, человеческому восприятию («стрѣляеши с отня злата стола салътани за землями», «Тому в Полотьскѣ позвониша рано у святыя Софеи въ колоколы, а онъ въ Кыевѣ слыша» — и т. п.), можно вдруг подумать, что вся земля сжимается до размеров географической карты, до рельефного уменьшенного во много раз макета, по которому шагают герои — как расхаживали среди миниатюрных домиков, среди игрушечной страны герои спектакля Вольдемара Пансо «Господин Пунтилла и его слуга Матти» по Бертольту Брехту — если пытаться проиллюстрировать мысль примером из нашей театральной практики, памятным многим.
Но это, однако, только первое впечатление. Ведь «картографический» принцип взгляда на мир исключает равновесие: тут уже человек становится намного больше мира. Так на старинных картах фигура человека несуществующего племени или невиданного животного могла занять полматерика. Но и это не главное. При этом всегда утверждалась истинность, «научность» подобных фигур, что вело к отделке их в холодном, «логическом» ключе. «Ученый, стоящий над художником, начисто лишал его творческой свободы, но зато он учил его конкретности, точности, бережному обращению с вещью, заставлял не только изображать мир, но и разнимать его на части. Это и была наука. До души такие художники через платья, тюрбаны и побрякушки добраться не могли, зато плоть они любили и передавали великолепно»,— верно отмечает Юрий Домбровский.
В случае со «Словом о полку Игореве» мы имеем другую ситуацию. Историк там не стоит над художником, а сливается с ним воедино, так что творческая энергия получает двойной заряд. Мир не просто низводится до человеческих величин как самых доступных восприятию. В «сжимании» пространства нет ничего от механического акта. Пространство оказывается сжимаемым до любых пределов не оттого, что оно должно быть приведено к материальному, вещественному равенству с человеком, а оттого, что оно оказывается подвластным и покорным человеческой мысли. Несколько раз об этом говорится почти открыто, хотя бы:

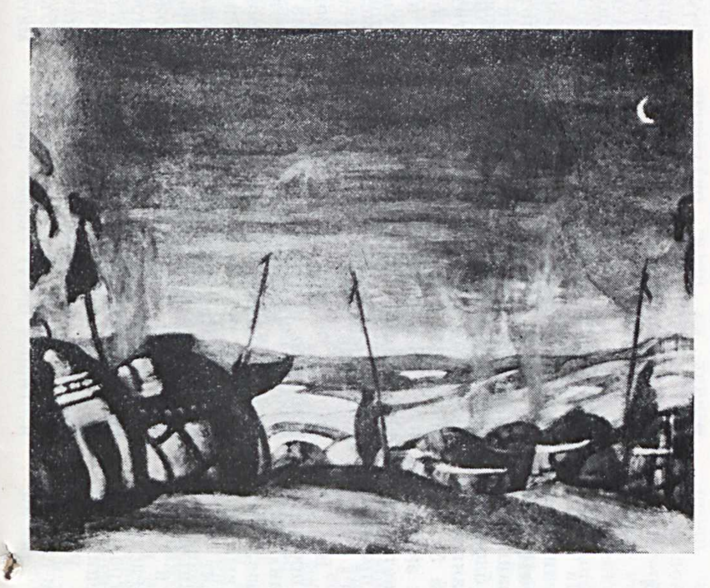
Игорь мыслию поля мѣритъ
отъ великаго Дону до малого Донца.

Мысль Игоря вбирает, вмещает, втягивает в себя огромное пространство, и поэтому оказывается возможным и мгновенно осуществляемый «телесный» рывок князя через все это пространство, бегство Игоря.
Может показаться, что мы вернулись к тому, с чего начали, сказав, что внутренняя жизнь всего окружающего обретает человеческий масштаб, а в силу этого появляется и внешний, ощутимый масштаб равного человеку мира; мы, после некоторых рассуждений, описали круг и вернулись к той же самой мысли. Но на самом деле вернулись мы к ней в другом контексте. Если исходный вывод не отрицал возможности того, что внешняя сжимаемость пространства, проистекая из соотнесенности внутренней, может все-таки в какой-то момент с этой внутренней соотнесенностью порвать и начать существовать независимо, то теперь нам должно стать ясно: подобный разрыв невозможен. Всегда, в любую минуту, в любой строке «Слова» пространство внутреннего мира будет первоисточником пространства мира внешнего, ни разу не позволив этому пространству разворачиваться самостоятельно. Мир мал, потому что мысль постоянно и в любой момент его охватывает.
Теперь, если припомнить и суммировать все, что нами о художественных средствах отмечено, то выявляются две линии: во-первых, непрерывное интонационное движение, не позволяющее нам ни на минуту останавливаться; во-вторых, образный строй, постоянные метафоры, которые, появляясь снова и снова, поневоле фиксируют на себе наше внимание (метафора, сгусток образа, всегда статична — на это обращал внимание еще Осип Мандельштам), хочешь не хочешь, а надо остановиться, чтобы проникнуться внутренним смыслом того или иного образа, открыть его, как дверцу в какой-то мир, мысленно «спроецировать», продолжить его, чтобы за частью мира увидеть целое (ведь, не увидев целого, мы потеряем связь с дальнейшим повествованием). Необходимость остановки при ее невозможности вызывает ощущение скачка, мы «спотыкаемся» и как бы перескакиваем со ступеньки на ступеньку. Движение наше в целом сохраняет равномерность, но это — не равномерность пологого склона, а равномерность лестницы, ступенчатая равномерность. Каждый кусок, каждое «стиховое» образование не просто перетекает в другое, а перешагивает, «перескакивает» в другое. Художественные средства произведения, формируя пространство этого произведения, определяют и величины пространства.
В данном случае мы можем говорить, во-первых, об обозримости пространства и, во-вторых, о некоторой его расчлененности, при которой сохраняется единство. Метафора становится центром притяжения на каком-то конкретном отрезке пространства. Приковывает к себе взгляд. Причем метафора эта, наделенная глубоким духовным смыслом, всегда имеет вещное, конкретное выражение. Вещь, порой заменяющая собой перспективу. И вместе с тем ряд метафор, обозреваемых нами одна за другой, благодаря непрерывной интонации, заставляет наше восприятие воспринимать их в перспективе: через одну метафору видеть предыдущие и последующие. Мы как бы обозреваем ряд площадок, на каждой из которых разворачивается самостоятельное действие, но каждая из которых неразрывно связана с другим единством общего действия. Возникающая в нашем сознании перспектива становится одновременно прямой и обратной благодаря тому, что пространство, постоянно обозримое, открывается нашим взглядам сразу со многих сторон.
Все это — знакомые принципы построения симультанной сцены. И мы хотели бы отметить схожесть многих принципов построения симультанной сцены и организации пространства «Слова о полку Игореве». Та же система «перегородок», те же яркие детали, выражающие целое, которые в «Слове» становятся словесными метафорами, а на симультанной сцене — метафорами сценическими. Причем их смысловая нагрузка в этих двух случаях очень схожа.
Средневековье очень часто и во многих видах искусств мыслит такими системами «перегородок», благодаря которым в действии совершается резкий скачок при видимой равномерности действия, системами образов, в которых целое выражается через детали, постоянно «сжимающие» или «раздвигающие» пространство, что приводит его в соответствие с размерами человека. Фрески, барельефы, иконы — многие из них организуются по подобным принципам. По всей видимости, мы можем говорить здесь о том, что схожий для всех европейских народов период развития порождал схожую психологию восприятия искусства, схожие эстетические потребности.
Конечно, симультанная сцена — это только образ пространства «Слова о полку Игореве». Общность психики, порожденная сходными историческими условиями, позволяет нам выявить и некоторую общность в восприятии этой психикой художественного пространства. Благодаря тому, что схоже воспринимаются сам реальный мир, реальная космогония.

Рериховский «Половецкий стан»

Елена
Яковлева-Киселева

В театр он пришел сложившимся художником, автором картин на темы языческой и Древней Руси, архитектурных и чистых пейзажей, иллюстраций и других произведений. В отличие от основного ядра мирискусников, ориентирующихся на традиции западноевропейского и русского искусства XVIII — первой половины XIX века, Рериха интересовали доисторические времена, мир славян, викингов, Востока.
Самобытным и характерным проявлением деятельности «Мира искусства» явилось участие его представителей в «Русских сезонах». Н.К.Рериху не менее, чем другим художникам, дягилевская антреприза обязана своими успехами. Наряду с балетом И.Ф.Стравинского «Весна священная» и оперой Н.А.Римского-Корсакова «Псковитянка» Рерих оформил оперу А.П.Бородина «Князь Игорь».
Работа над художественным оформлением «Князя Игоря» возвела Рериха в ранг выдающихся театральных живописцев. Пророческими оказались слова режиссера А.А.Санина: «...ты в этой вещи будешь



Н. Рерих
Половецкий стан
Эскиз декорации к опере «Князь Игорь»
1909

«велик». Если бы ты не существовал, тебя надо было бы для «Игоря» выдумать и родить».
На протяжении всего своего театрального периода Рерих обращался к опере Бородина четыре раза: в 1908—1909 годах писал эскизы к постановке 1909 года в парижском театре Шатле; в 1914 и 1919 годах — для постановок 1914 и 1920 годов в лондонском театре Ковент-Гарден (эскизы 1944 года были реализованы на сцене Ковент-Гарден в 1965 году).
Как точно отметил биограф Рериха С. Эрнст, «прекрасно-лирический строй» «Слова о полку Игореве» надолго полюбился художнику. Первый «Плач Ярославны» был написан им еще в 1893 году, а в 1942 году, находясь вдали от Родины, опаленной огнем Великой Отечественной войны, художник создает станковую картину «Поход Игоря», находящуюся ныне в собрании Государственного Русского музея.
Рерих писал, что свыше пятисот представлений в оперных театрах мира выдержал его «Половецкий стан», ставший классическим образцом русской театральной живописи. Желание «предстать перед «усталым Западом» как бы единой и свежей русско-восточной стихией» во многом отмечало репертуар и художественное оформление спектаклей «Русских сезонов». В 1909 году С.П.Дягилев принимает решение показать не всю оперу полностью, а только второй акт, причем с некоторыми купюрами. Сцена «Половецких плясок» — это грандиозная вокально-танцевальная сюита, наполненная буйством красок и стихийной мощью пленительного Востока. «Персидские миниатюры и индийские шали самых безумных рисунков, витражи Собора Парижской богоматери или сад, полный геранiумами, в сумерках грозного дня, вот что напоминала мне эта поразительная картина»,— писал о «Половецких плясках» Ж.Бланш.
К этой постановке Н.К.Рерих тщательно готовился. Не менее, а может быть, и более пяти вариантов эскизов декораций «Половецкого стана» было исполнено им. При отдельных композиционных и колористических различиях все эскизы объединяет один и тот же мотив: сгруппированные и раскиданные на пологих степных холмах юрты с бунчуками, дым от костров, огромный небесный простор.

Как известно, в основу декораций, исполненных художником Б.Анисфельдом для Парижа, лег наиболее ранний, «основной» (по выражению Рериха) эскиз из собрания Государственной Третьяковской галереи. Вот что писал А.Бенуа, смотревший этот спектакль на сцене: «...Декорация производила громадное впечатление. Созданный Рерихом по «принципу панорамы», лишенный боковых кулис, этот фон с его дымами, столбами подымающимися из пестрых приземистых кочевых юрт,— это было то самое, что здесь надлежало быть!»
Если в постановке 1909 года «Половецкий стан» являлся только фоном для «Половецких плясок», то в 1914 году на сцене королевского театра Ковент-Гарден в Лондоне ставилась вся опера полностью, и «Половецкий стан» уже мыслился как декорация всего второго акта.
Согласно спискам произведений Н.К.Рериха в 1914 году художником было исполнено два варианта «Половецкого стана». В 1915 году Рерих написал еще один «Половецкий стан», который принадлежал Л.И.Жевержееву и, вероятно, был сделан по его заказу. Из двух вариантов 1914 года местонахождение одного в настоящее время неизвестно, другой же — основной эскиз «Половецкого стана», некогда являвшийся собственностью жены художника Е.И.Рерих, ныне входит в коллекцию нью-йоркского музея имени Н.К.Рериха. В монографиях о творчестве художника встречаются его цветные воспроизведения. Именно с их помощью возникло предположение, что в Государственном музее искусств Казахской ССР (Алма-Ата) есть один из его вариантов, продолжительное время считавшийся недатированным станковым произведением. Предположение подтвердилось тем, что, помимо композиционной близости нью-йоркского эскиза и алма-атинского «Половецкого стана», размеры последнего почти совпадают или близко подходят по размерам к другим эскизам декораций к «Князю Игорю» 1914 года, и только к ним. Таким образом, «Половецкий стан» из Музея искусств Казахской ССР можно условно датировать 1914—1915 годами. Когда же точно он был исполнен — в 1914 или в 1915 году,— еще предстоит уточнить, но несомненно одно: он имеет непосредственное отношение именно к оформлению оперы 1914 года. Определяя театральное назначение алма-атинского «Половецкого стана» и датируя его, мы вновь вводим в научный оборот это произведение театрально-декорационного искусства Н.К.Рериха, остававшееся столь продолжительное время вне внимания искусствоведения.
При большой доле сходства нью-йоркского и алма-атинского эскизов (оба они «вечерние», почти «ночные», в отличие от «дневных» эскизов 1908—1909 годов) обнаруживается и их различие, касающееся главным образом колорита. В алма-атинском варианте доминирует зеленый цвет. «Точно так же, как композитор, пишущий увертюру, выбирает для нее тональность, точно так же я выбираю определенную гамму — гамму цветов, или лейтмотив цветов, на котором я базирую всю свою схему»,— писал художник. Выразительна и декоративна синевато-зеленая, приглушенная гамма «Половецкого стана» с незначительным добавлением серовато-желтого и оживляющего красновато-коричневого цветов. В усилившейся декоративности сказывается стилистическая близость всех эскизов Н.К.Рериха к «Князю Игорю» 1914 года. «Лейтмотив» синевато-зеленых цветов в данном варианте придает загадочность и таинственность вечерней южной степи. Опустившиеся на землю сумерки смягчили очертания юрт и почти пологих холмов, покрытых серовато-дымчатым ковылем. Солнце только что скрылось за горизонт, оставив на нем полосу теплого света и не успев еще затушить красновато-коричневые пятна и линии на юртах. Тут и там над кибитками высятся шесты с конскими бунчуками. Видны силуэты стоящих в карауле стражников, вооруженных длинными копьями. Уже появился на небе серп молодого месяца. На темно-зеленом фоне травы рассеиваются тени от юрт. От костров, не видимых зрителю, почти вертикально (безветрие) поднимается грязновато-серый дым. Поблескивает в сумерках водная гладь петляющей реки, уносящей свои воды вдаль, к горизонту.
Дух кочевого Востока, удивительным образом согласованный с музыкой Бородина, царит в картине. Созданные к драматическим, оперным и балетным спектаклям, эскизы Н.К.Рериха в большинстве своем получили сценическое воплощение в театрах Петербурга, Москвы, Парижа, Лондона, Чикаго и других городов; значительная же часть их по разным причинам света рампы не увидела.
До настоящего времени театрально-декорационное искусство Н.К.Рериха не потеряло своей ценности. Общеизвестно его влияние на творчество советских художников театра. Хорошо знают искусство Рериха за рубежом, где время от времени возобновляются постановки в его оформлении. Хочется думать, что и на советской сцене оживут эскизы Н.К.Рериха.

Газета ДИ

НОВЫЕ РАБОТЫ

Для строителей Марийской ГРЭС

В городе Мары московский скульптор М. Житкова выполнила пространственную композицию «Время» с фонтаном «Три колодца» (ладья «Время», кариатиды «Заря утренняя», «Заря вечерняя», двухфасадная фигура в арке). Фольклорная по образно-смысловому замыслу и современная по своему структурному построению композиция создает необходимый пластический акцент, дополняющий лапидарную архитектуру Дворца культуры ГРЭС, пе-



о разнообразии его стилей (Х. Дубинш), о проблемах прикладного искусства, связанных со средой (В. Аронов), о дизайне, о связях отдельных видов искусства, о специфике и общности произведений мастеров прикладного искусства прибалтийских республик (Л. Генс, М. Тоом, Л. Казакова, С. Калниете, Р. Юренайте, С. Шмидкене, Х. Лийвранд и др.).

Главные премии и медали триеннале получили Алдоне Шалтенпене (Литва), Лии Раге (Латвия) и Эло Ярв (Эстония). Премию Министерства культуры Латвийской ССР получил Петерис Мартинсонс, премию Министерства культуры Эстонской ССР — Пеэтер Куутма, премию Министерства культуры Литовской ССР — Анне Кеэк.

Премии Союзов художников присуждены Владасу Дауетасу (СХ Литовской ССР), Арвидсу Приедите (СХ Латвийской ССР), Рейну Метсу (СХ Эстонской ССР). 16 участников выставки награждены дипломами. И, кроме того, Хейно Мюллер и Тыну Лаук получили премию от Агро-производственного объединения ЭССР за лучшее произведение из металла, Вия Янсоне — от совхоза им. Соммерлинга за лучшее произведение на сельскохозяйственную тему, Феликсас Якубаускас — от трикотажно - производственного объединения «Марат» за лучшее решение в текстиле, Эха Хеннинг—от стекольного комбината «Ярвахханди Техасед» за лучшее произведение из стекла, Май Ярмут — от Исполкома г. Таллина за лучшее

решения отдельных технических задач (в их число входит проблема восстановления заизвесткованного мрамора), фиксация современного состояния храмов, Пропилей, самого холма,—обломки скульптур и архитектурных деталей, поднятые с холма, фотографии, чертежи, макеты, орудия труда архитекторов и каменотесов, куски мрамора. Экспозицию дополняла специальная слайд-программа, посвященная истории Акрополя. Древние развалины над современными Афинами на фоне ослепительного южного неба, рисунки первых путешественников XVII и XVIII веков Спона, Уилера, Каррея, рисунки и фотографии XIX века, Акрополь сегодня: Парфенон в лесах, работы на холме, Эрехтейон. Зрелище это никого не оставляет равнодушным, ибо, как сказала в своем выступлении министр культуры и наук Греции Мелина Меркури: «Мемориальный комплекс, который мы спасаем на Акрополе, принадлежит не только Греции, он принадлежит всему человечеству».

Е.Егорьева

Выставка «Ленинградский дизайн»

Осенью прошлого года в Елагином дворце в Ленинграде была организована выставка «Ленинградский дизайн» на основе одноименного блока материалов, опубликованного в «ДИ СССР» (1984, № 5). Небольшая по размерам экспозиция состояла из макетов изделий, фотографий проектов, текстов из «ДИ СССР» и раздела дизайн-графики. Все это давало возможность посетителям увидеть «живыми» работы, о которых рассказал журнал. В Ленинграде выставки дизайна редки, и носят они в основном ведомственный характер. На этот раз в Елагином дворце были представлены все отряды ленинградского дизайна: ЛВХПУ имени В. И. Мухиной, ЛОСХ РСФСР, ЛФ ВНИИТЭ и дизайн-службы предприятий. Около ста ди-

ковров и гобеленов имеют камерный характер, рассчитаны на небольшие интерьеры для интимного созерцания. Машкевич прекрасно владеет материалом, используя его теплоту и мягкость. Мастерство художника проявляется в умении сочетать традиционную для украинских ковров гладкую технику ручного ткачества с петельчатой или с применением ажурной основы, которая служит фоном («Розы и виноград»). Такой технологический прием — использование обнаженной основы — придает композиции пространственность.

Машкевич — член СХ СССР с 1958 года, награжден бронзовой медалью ВДНХ СССР, был участником I Международного симпозиума по гобелену, он много лет работает в системе Управления художественных промыслов Украины. Его лучшие работы постоянно экспонируются не только в нашей стране, но и за ее пределами, украшают экспозиции многих музеев.

Л. Романова

Текстильная миниатюра

Вторая выставка текстильной миниатюры экспонировалась в марте в Летнем саду (павильон Росси). На ней были представлены 144 работы ленинградских текстильщиков и художников из Эстонии: минигобелены, объемные текстильные композиции, коллажи, аппликации, вышивки, кружево. Предельно сложное исполнение, тонкая, почти ювелирная техника и простые по решению и форме вещи.

Работы эстонских мастеров можно было условно разделить на два типа. В композициях М. Сильд, А. Сяре и некоторых других прослеживается связь с народным эстонским искусством, используются традиционные орнаменты, материалы.

Работы художников Т. Моханни, Т. Уырватс, Ю. Раадик, А. Террес несут скорее дизай-

ного искусства НИИХП исполнилось 100 лет. В честь этого события в нем открыта юбилейная выставка.

Он был основан в 1885 году как торгово-промышленный музей кустарных изделий Московского губернского земства для оказания практической помощи кустарям. В состав его вошло три отдела: «Музей промыслов», в основу которого легли экспонаты кустарного отдела Всероссийской торгово-промышленной выставки 1882 года, «Музей образцов», собиравший предметы русского народного искусства XVII—XIX веков, и магазин, торговавший кустарными изделиями. Кроме того, здесь также работали профессиональные художники, которые должны были оказывать помощь кустарям. В советское время музей этот был преобразован в Музей народного искусства Научно-исследовательского института художественной промышленности.

В настоящее время коллекция музея насчитывает около 50 тысяч предметов народного искусства и художественных промыслов, особенно полно она отображает развитие и становление художественных промыслов в советское время. Основная часть экспозиции показывает произведения, которые мы с полным правом можем назвать шедеврами народного искусства: резное и расписное дерево, художественная вышивка и набойка, ткачество и ковроткачество. Объединенные по принципу материала, из которого они

сегодня художественные изделия из кожи занимают стабильное место в экспозиции латышских выставок. И в этом большая заслуга Веры Цепурите, которая из семидесяти лет жизни — пятьдесят посвятила работе с кожей. Работала сама и учила других. За сорок лет преподавания в Рижском училище прикладного искусства она воспитала целую плеяду известных мастеров. И потому на юбилейной выставке Веры Цепурите рядом с работами художницы — работы ее учеников, которые органично и естественно вписываются в экспозицию. Всего на ней представлено около пятидесяти работ. Более половины из них (в основном это книжные переплеты) выполнены Верой Цепурите. Все они заключают в себе основной принцип, творческое кредо художницы — гармоничное сочетание функциональности и красоты вещей, которыми окружает себя человек. Преданность этим принципам стремилась привить Вера Цепурите и своим ученикам, и на сегодняшней выставке их интересные, мастерски выполненные работы — своеобразный подарок юбиляру, дань уважения учителю и художнику.

Х. Эрте

Поздравляем!

СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ СССР присудил 15 мая 1985 г. дипломы и премии за лучшие искусствоведческие труды, опубликованные в 1983 г.

Дипломы I степени СХ СССР

Осмоловскому Ю. Э. за книгу *«К. Ф. Юон»*, М., Советский художник, 1983

Толстому В. П. за книгу *«У истоков советского монументального искусства»*. М., Изобразительное искусство, 1983

Дипломы II степени СХ СССР

Гершензон-Чегодаевой Н. М. за книгу *«Питер Брейгель»*. М., Искусство, 1983.

Мочалову Л. В. за книгу *«Пространство мира и пространство картины»*. М., Советский художник, 1983

ред которым она расположена. Комплекс фонтана формирует собственную архитектурно-скульптурную тему, рас-



считанную на восприятие с разных точек, и обладает достаточным «силовым полем» для организации окружающего локального его пространства.

Н. Соловьев

Выставки

Триеннале прикладного искусства Прибалтики

С 7 мая по 31 июля в Таллине прошла III Триеннале прикладного искусства Латвийской, Литовской и Эстонской ССР. На выставке экспонировано более 800 работ 150 авторов (текстиль, керамика, кожа, фарфор, стекло, металл, ювелирные изделия, художественная обработка дерева). 29 мая состоялось обсуждение выставки, в котором принимали участие гости из Москвы, Латвии, Литвы, Украины. Выступавшие говорили об общих вопросах прикладного искусства, произведение на тему «Мир», Сайма Сымер — от Союза архитекторов ЭССР за лучшее архитектоническое решение.

В.Рейнхольм

Реставрационные работы на Акрополе

С 26 июня по 2 августа в Москве в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина Министерство культуры и науки Греции и Комитет по охране памятников Акрополя демонстрировали выставку, которая рассказывает о работах последнего десятилетия по спасению уникальных памятников античного искусства на акропольском холме в Афинах. Парфенон, Эрехтейон, храм Ники Аптерос, Пропилеи — классические памятники великого античного искусства простояли на священном холме более двух с половиной тысяч лет. История их гибели, разрушения и разграбления началась давно, в V или VI веке, и достигла апогея в наши дни. Загрязнение окружающей среды и миллионы туристов того и гляди закончат дело, начатое солнцем, дождями, землетрясениями, крестоносцами в XIII веке, турками и венецианцами в XVII, «просвещенными» европейцами в XVIII и XIX веках. История спасения Акрополя намного короче. Она началась в 20-е годы прошлого столетия, когда первое греческое Археологическое общество принялось за очистку и реставрацию памятников Священного холма. В наши дни проблемами спасения Акрополя заняты Греция и многочисленные международные организации. Возглавляет их постоянный Комитет по охране памятников Акрополя, при котором существует специальное техническое бюро. На стендах выставки были показаны все этапы работ, проделанных за последнее десятилетие: архивные изыскания, обмеры и топографические съемки, методы зайнеров из одиннадцати организаций представили более двухсот экспонатов.

Первая выставка дизайна в Елагином дворце показала высокое художественное качество работ ленинградских дизайнеров и многообразие тем сегодняшнего дизайн-стиля. Кроме того, хорошая выставка — это не только затрата сил и средств, но и реклама изделий и предприятий и возможностей дизайнеров, а также показатель уровня художественной жизни города.

А.Яловенко

Гобелены Олега Машкевича

В залах Государственного музея украинского народного декоративного искусства открылась выставка орнаментальных ковров и гобеленов Олега Львовича Машкевича, посвященная 60-летнему юбилею художника.

Эта ретроспективная выставка — творческий отчет художника за три последних десятилетия его плодотворной, активной работы. Здесь представлены работы 1950-х годов, созданные по народным мотивам киевских, полтавских, подольских, збаражских ковров. В этих работах Машкевич еще как бы цитирует народные образцы, познает технику ручного ковроделия, пластические качества материала и колористический и ритмический строй орнаментальных композиций.

Однако с годами художник все с большей свободой интерпретирует народные истоки. В конце 60-х годов у автора вырабатывается совершенно индивидуальный творческий почерк. В 70—80-е годы Машкевич создает свои лучшие произведения, большая часть которых представлена на выставке: ковры и гобелены «Букеты», «Пробуждение», «Цветок запоздалый», «Калина красная», «Луг», «Лесное озеро», «Розы и виноград». В своих работах он не стремится к помпезной монументальности. Большинство нерское решение, и в них угадываются характерные черты современного изобразительного эстонского искусства.

В отличие от эстонцев, в основе работ ленинградских художников — прежде всего изобразительное начало, в их мини-композициях возникают мотивы города и пригородов Ленинграда, пейзажи, натюрморты, портреты.

«Летний сад» Н.Еремеевой, где поверх ювелирно вытканной поверхности гобелена натянуты нити основы, на которой как бы вышиты тонкими нитками скульптура Летнего сада, кружево ветвей и листьев старых деревьев; триптих Б.Мигаля «Следы», с виртуозной «игрой» фактуры и цвета синтетической пряжи; гобелен Л.Романовой «Сон» с причудливым переплетением черных и золотых нитей.

Среди работ молодых художников — «Зимний мотив» З.Михайловой, будто бы сотканная из инея, окутанная воздушной дымкой картина зимнего Павловска; крепко построенные крошечные гобелены «Натюрморты» А.Толмачевой; исполненный в технике рельефной вышивки триптих Г. Соколовой «Смещение»; композиции М. Марковской «Охота» из меха, кожи и замши, в ритмическом строе которых есть ощущение экспрессии, движения; композиции с росписью по шелку И.Зак, Т. Бакулиной.

В целом выставка раскрыла перспективное начало нового направления в ленинградском текстиле. Перспективное хотя бы потому, что жанр этот достаточно демократичен и может легко войти в интерьер обычной квартиры, стать ее украшением.

Г.Габриэль

Наши юбиляры

Музею 100 лет

В этом году одному из старейших художественных музеев Москвы — Музею народ- сделаны, эти предметы рассказывают об истории народного искусства и ярко представляют работы современных промыслов.

Отдельно, в центре зала, выделены две группы экспонатов. Первая знакомит нас с предметами, переданными в дар и полученными от коллекционеров, художников и ученых. Интересно представлены коллекции крупного мецената С.Т.Морозова, оказывавшего большую помощь кустарному музею и кустарям (то здание, в котором находится в настоящее время музей, было подарено ему Морозовым в 1903 г.); фарфор, русское стекло и бисер из коллекции собирателей Н.Я.Давыдовой и М.Ф.Якунчиковой; разнообразные произведения народного искусства, привезенные с русского Севера писателем Ю. А. Арбатом и др.

Вторая группа экспонатов рассказывает об участии Музея в крупнейших отечественных и зарубежных выставках 1920—1970-х годов. Здесь хочется отметить прекрасную коллекцию миниатюры Палеха с Парижской выставки 1925 года, отмеченную высшей наградой Гран-при, хохломские и богородские изделия и лаковую миниатюру с 1-й сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки 1923 года в Москве, уникальные изделия современных художественных промыслов с выставки-смотра 1977 года.

Кроме этого, на выставке демонстрируется фотографический и плакатный материал, посвященный истории музея.

О.Маковецкая

70-летие Веры Цепурите

В выставочном зале Дома архитекторов Латвийской ССР в Риге открылась юбилейная выставка одного из старейших мастеров латышской художественной обработки кожи — Веры Цепурите. Несмотря на то что кожаная пластика в Латвии «молодой» вид прикладного искусства и не имеет там глубоких традиций,

Некрасовой М. А. за книгу *«Народное искусство как часть культуры. Теория и практика».* М., Советская Россия, 1983.

Герману М. Г. за статью *«Борис Шаманов»* («Искусство, 1983, № 8)

Якимовичу А. К. за статью *«Позиция исследователя и художественное мышление XX века»* (Искусство, 1983, № 8)

Дипломы III степени СХ СССР

Базазьянц С. Б. За книгу *«Художник, пространство, среда».* М., Советский художник, 1983

Умбрасасу И. Л., Мурелите Н. за альбом *«Юозас Микенас».* М., Советский художник, 1983

Дондурею Д. Б. за статью *«Экология творчества (О работе художественных фондов и других художественных организаций)».* (ДИ СССР, 1983, № 7)

Молоку Ю. А. за статью *«Мастерская в раме искусства»* (ДИ СССР, 1983, № 7)

Хабаровой М. В. за статью *«Искусство Бурятии на выставке в Москве»* (Искусство, 1983, № 12)

ДИПЛОМЫ СХ СССР

Зурабову Б. А. за альбом *«Акоп Коджоян»*, Ереван, Советакан грох, 1983

Круглому И. А. за книгу *«Художник и современность».* Орловское отделение Приокского книжного издательства, 1983

Серовой Г. Р. за книгу *«В. Е. Савинский — художник, педагог».* М., Изобразительное искусство, 1983

Червонной С. М. за книгу *«Харис Якупов».* Л., Художник РСФСР, 1983

Ювaловой Е. П. за книгу *«Немецкая скульптура 1200—1270 гг.».* М., Искусство, 1983

Похт-Бабушкину Ю. У. за статью *«Художественная культура и научное управление»* (Искусство, 1983, № 2)

Пекаревой Н. И. за статьи *«Архитектор Я. Б. Белопольский»* (Искусство, 1983, № 5) и *«Впервые в мире»* (Искусство, 1983, № 7)

Василевской Н. И. за статью *Хрустальная колоннада Остроумова»* («ДИ СССР», 1983, № 1)

«Я — кошка, мать жизни...»



В Древнем Египте богиня любви и веселья Бастет (Баст) пользовалась исключительной популярностью и почиталась в образе кошки. Египтяне верили в ее таинственную связь с луной. Бастет покровительствовала роженицам, олицетворяла плодовитость и материнство. Ей посвящались молитвы: «Она может даровать жизнь и силу, все здоровье и радость сердца» или «Я кошка, мать жизни». Священных кошек кормили молоком с хлебом, для них специально разводили в резервуарах рыбу, не имеющую чешуи. Сурово карался тот, кто покушался на жизнь кошек. Религиозным центром поклонения им был город Бубастис, где находились храм богини и большое количество мумий кошек.
Сведения о мумификации относятся к началу III тысячелетия до н. э. Бальзамирование получило развитие в связи с тем, что верования древних египтян в бессмертие души требовали сохранения тела человека после смерти. Этому обряду подвергались также священные животные и птицы, чьи мумии хранились на особых кладбищах или в пирамидах. В понятиях древних египтян животные воплощали различные божества и явления природы. Так, например, плодородие олицетворял бык; бога бальзамирования, владыку некрополя Анубиса представляли в виде черной собаки или шакала.
Любопытное воспоминание встречается в письмах Флобера, написанных в Каире в 1850 году: «Мы побывали внутри всех гробниц, на животе вползали в коридоры по помету летучих мышей, которые летали вокруг факелов; как только могли, старались мы держаться на скользкой плоскости ступени. Жара достигала 40—50 градусов. Легко задохнуться, но скоро привыкаешь. То же упражнение мы проделали в колодцах Саккары, откуда извлекли несколько мумий ибиса, сохранившихся в горшках».
Искусство Египта всегда славилось изображением животных. Большого развития анималистическая пластика достигла в саисский период (663—525 гг. до н. э.). В VII веке до н. э. произошло объединение Египта под властью фараонов, основавших XXVI династию. Столицей независимого государства стал город Саис. Для культуры той эпохи было характерно обращение к традициям Древнего царства (III тысячелетие до н. э.), стремление идеализировать далекое прошлое. Саисские мастера, заимствуя древние художественные каноны, создали своеобразный стиль, холодный и изысканный; достигли высокого технического совершенства. В музеях нашей страны среди разнообразных жанров и видов египетского искусства представлена и анималистическая скульптура. Бронзовые статуэтки кошек саисского периода экспонируются в Эрмитаже, Государственном музее изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, Музее искусства народов Востока и др. В подмосковном музее-усадьбе «Архангельское» имеется статуэтка, внутри которой находится мумифицированная голова кошки. Эта скульптура, привезенная в Россию в 1850 году, была найдена в пирамидах Саккары в Нижнем Египте, близ Мемфиса. Археологические раскопки там вел в этот период французский ученый О.Мариэтт (1821—1881), положивший начало планомерному и систематическому изучению погребальных комплексов и гробниц.
Бронзовые статуэтки кошек отличаются тончайшей моделировкой поверхности. Мягкие контуры подчеркивают пластичность тела, изящный силуэт. Мастерски переданы естественность и грациозность поз животных. Фигурки, как правило, богато украшались. У статуэток из Эрмитажа ожерелья на шее, скарабеи на темени и глаза инкрустированы золотом.
Кошки — умные, красивые животные, поэтому вполне закономерно, что египтяне поклонялись им и посвящали кошкам свои произведения.

Валентина Евдокимова

ISSN 0130—3034



Издательство
«Советский художник»
125319 Москва
ул. Черняховского, 4-а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9,
ул. Горького, 9
Тел.: 229-19-10, 229-68-45

Сдано в набор 8.10.85 г.
Подписано в печать 10.11.85 г.
А15578
Формат 70×90¹/₈
Бумага мелованная
Бумажных листов 3
Печатных листов 6
Высокая печать
Условных печатных
листов 7,02
Учетно-издательских
листов 10,610
Тираж 34 000. Заказ 3044
Цена 1 р. 30 к.
Индекс 70240
Московская
типография № 5
Союзполиграфпрома
при Государственном
комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. 129243, Москва
Мало-Московская, 21

журнал современной практики, теории и истории монументального и декоративного искусства, художественной промышленности и народного творчества, художественного проектирования и дизайна

Ежемесячный журнал Союза художников СССР, № 12 (337). 1985
Основан в 1957 году

В номере:

«Декоративное искусство СССР», № 12, 1985 г., с. 1—48

Перечень статей, опубликованных в журнале «Декоративное искусство СССР» в 1985 году